La Revue Internationale de Musique

Prix des Abonnements

	FRANCE et UNION FRANÇAISE	BELGIQUE	SUISSE	Autres Pays	Pays ne pouvant tirer sur la Belgique
Abonnement ordinaire					
Complet (volumes trimestriels et bulletins mensuels)					
1) l'an	2.000 frs F.	300 frs B.	27 frs S.	325 frs B.	2.600 frs F.
2) les six mois .	1.100 frs F.	175 frs B.	16 frs S.	200 frs B.	1.600 frs F.
Trimestriel seul l'an	1.500 frs F.	225 frs B.	20 frs S.	250 frs B.	2.000 frs F.
Bulletin Mensuel seul	700 frs F.	100 frs B.	8 frs 50 S.	125 frs B.	1.000 frs F.
Abonnement de Patronage (exemplaire imprimé au nom du souscripteur) .	5.000 frs F.	1.000 frs B.	100 frs S.	1,000 frs B.	5.000 frs F.

VERSEMENTS

FRANCE : au C. Ch. P. 1654.00 de Mlle P. BOIRAC, Bois-le-Roi (S. et M.)
BELGIQUE : au C. Ch. P. 2901.11 de C. PALATE-CORNEILLE à Mettet.
ou par chèque bancaire à son ordre.
AUTRES PAYS : **idem** si possible, ou suivant les cas, au délégué accrédité.
(Se renseigner dans les cas particuliers auprès de l'Administrateur).

Conditions Générales

1. Les articles n'engagent que leurs auteurs.
2. Les manuscrits ne sont pas rendus.
3. Les personnes désireuses d'adresser un article à la Revue sont invitées à convenir au préalable avec le Rédacteur en Chef de son thème et de son étendue.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire. **Cependant**, moyennant le versement annuel d'une « auto-assurance » de 50 frs F, 10 frs B, 1 fr. 50 S, 12 frs B pour les autres pays, tout numéro égaré est remplacé sans frais, si l'abonné envoie dans les 15 jours de la date normale de publication, une déclaration affirmant que le Numéro n'est pas arrivé à destination. Les numéros égarés ne seront pas remplacés au profit des non-assurés.
5. L'acceptation du Numéro suivant l'échéance de l'abonnement implique de plein droit la reconduction tacite de cet abonnement.
6. Tout **changement d'adresse** doit être accompagné de la valeur de 5 frs B.
7. En nous écrivant veuillez bien :
   a) indiquer votre Numéro d'abonnement.
   b) joindre un timbre pour la réponse (coupon réponse international, s'il y a lieu).

AVIS ADMINISTRATIF :

La R. I. M. recherche un délégué actif :

a) pour chaque ville de France, de Belgique, de Suisse
b) pour chaque pays où elle n'a pas encore de représentant.
Conditions intéressantes. Prière d'écrire à l'Administrateur.

CONSEIL INTERNATIONAL DE PATRONAGE

(dans l'ordre d'inscription)

† M. LOUIS BRAFFORT, ANCIEN BATONNIER DE L'ORDRE DES AVOCATS, BRUXELLES
MADAME ABSIL DE SAINTE-MARESVILLE
LE GÉNÉRAL GIRON, BRUXELLES.
LE MAJOR DE BISSCHOP.
MADAME ELISA DE SOUSA PEDROSO, LISBONNE.
LE GÉNÉRAL VICOMTE BUFFIN DE CHOSAL (BRUXELLES)
M. GEORGE A. SARTON, DIRECTEUR DE LA REVUE « ISIS », CAMBRIDGE (U.S.A.)
† MADAME H. LE BŒUF
† MADEMOISELLE HÉLÈNE VACARESCO
M. ERICH KLEIBER
M. CHARLES FRERICHS
† M. FERNAND ROOMAN
† M. ADOLPHE MAX, MINISTRE D'ETAT, BOURGMESTRE DE BRUXELLES
M. LÉON JONGEN, DIRECTEUR Hre DU CONSERVATOIRE ROYAL de BRUXELLES
M. DÉSIRÉ DEFAUW
M. VALENTIM de CARVALHO (LISBONNE)
M. JULIEN TORDJMAN (MARSEILLE).
M. J. P. HIRSCH (BRUXELLES).
MADAME MARGUERITE RŒSGEN-CHAMPION (PARIS).
MADAME SUTER-SAPIN, ZURICH
M. ANDRE PRUNIERES, AVOCAT A LA COUR, PARIS
MADAME O. de WULF, SOIGNOLLES-EN-BRIE (S. et M.)
M. JACQUES ROUCHÉ, DE L'INSTITUT.
M. MAURICE GARÇON, DE L'ACADEMIE FRANÇAISE.
MADEMOISELLE GRAFTEAUX, PROFESSEUR D'EDUCATION MUSICALE AU LYCEE DE RENNES.
M. CONSTANTIN PIRON,
M. GEORGES CRAMER,
MADAME RAYNAL (PARIS),
M. GEORGES JOUATTE, DE L'OPERA, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE DE PARIS
MADAME JEANNE BOUCHARD-ABBADIE, (CHERBOURG)
MADAME VALENTINE DEPRET (ALGER)
M. ARSENE JAIS (ALGER).
M. GUSTAVE VAN GELUWE (BRUXELLES).
M. DE KERCKOVE (BRUXELLES).
MADAME GAILLARD-MONA (ALGER).
M. FRED WOLFERS (ALGER).
MADEMOISELLE YVONNE TARDIF (ALGER)
M. JEAN DELBAY-BIRON (ALGER)
MADEMOISELLE QUILLET-BOUCHARDON (PARIS)

*

La souscription d'un abonnement de Patronage constitue un encouragement à l'action générale de la Revue en faveur de la haute musique et du rapprochement des peuples par le langage musical. Les abonnés de patronage reçoivent un exemplaire imprimé à leur nom.

Organisation Internationale de la R. I. M.

Délégués Nationaux :

ALGÉRIE : ALGER : M. RECHT ST-CLAIR, TELEMLY, 91.
ARGENTINE : Mme HILDA FANNY DIANDA, YERBAL, 1758, BUENOS-AIRES.
BELGIQUE et G. D. de LUXEMBOURG : 38, Rue E. Lecomte, UCCLE-Bruxelles - **Tél.44.22.20**
BRESIL : SERRA-BELO-HORIZONTE : M. A. BOSMANS, 229, RUA CAPIVARI.
CONGO-BELGE : BOGAERT JEAN, B. P. 71, NYA-LUKEMBA, COSTERMANVILLE.
ESPAGNE : M. JOSE CASARES, BUSUTIL, SAN AGUSTIN, 20, MADRID.
GUATEMALA C.D. : Dr JULES BONGE, LISTA DE CORREOS.
INDONESIE : SUMATRA : Mme LEMYE-TJONG, 105 KESAWAN, MEDAN.
IRLANDE : M. JOSEPH CUYPERS, NEWBRIDGE COLLEGE, CO KILDARE (EIRE).
ITALIE : M. GIACOMO D. FRANCO, VIA CERADINI, 3, MILAN.
PORTUGAL : HUMBERTO D'AVILA, RUA FRANCISCO FOREIRO 3, 1° E, LISBONNE.
SUISSE : Mme HISSARLIAN-LAGOUTTE, GRENCHEN (SOLEURE)
TUNISIE : Mme BESSIERES, RUE CHARLEMAGNE, 6, TUNIS.
TURQUIE : M. MAMOUTH KAZIMIHAL, DEVLET KONSERVATUARI CEBECI, ANKARA.

Délégués Régionaux :

ANGLETERRE : FROSTERLEY : Mme J. DECREUS « Roseburn Cottages » BISHOP-AUCKLAND Co. DURHAM.

BELGIQUE : ANVERS : Mlle RYTA NEAMA, Gde CHAUSSEE, 172, BERCHEM - Tél. 39.20.87
BRUGES : Mlle STELLA SCHIPPERS, KIPSTRAAT, 4,
DINANT : M. P. RODRIGUE, RUE LEOPOLD, 12.
FAMILLEUREUX : M. P.-L. MARSICK.
GAND : M. A. GULINCK, HOOGPOORT, 9.
LIEGE : Mlle SERVAL, RUE DES WALLONS, 51.
MONS : M. A. DEROUX, RUE DES COMBATTANTS, 62, HYON.
NAMUR : M. R. DESSART, RUE DES CROISIERS, 19.
OSTENDE : M. LUC VAN BRANTEGHEM, AVENUE DU DILBEEK, 103.
TOURNAI : M. CH. DURIEUX, RUE OCTAVE LEDUC, 11.
VERVIERS : M. M. DEBAAR, RUE GRANDJEAN, 30.

CANADA : ST HYACINTHE : Mlle M. BOIVIN, Secrétaire Archiviste HEAD OFFICE 740, HOTEL DE VILLE.
TROIS RIVIERES : Mme A. ROUSSEAU, RUE ROYALE, 1350.

CONGO BELGE : STANLEYVILLE : Mme A. BARLOVATZ, AV. GOUVERNEUR MOELLER.

ESPAGNE : BARCELONE : Mlle MONSERRAT-CASAMADA, SEPULVEDA 106, 5-E.

FRANCE : AIX-EN-PROVENCE : M. CHEVALIER, « Les Mourlières », PONT DE BERAUD.
BORDEAUX : Mme S. DUDILLOT, RUE ST-JAMES, 37.
CAEN : Mlle CORBIER, RUE D'ARDENNES, 1
CLERMONT-FERRAND : M. J. OURNIER, AV. D'ITALIE, 62.
COMPIEGNE : M. R. PIERRET, 73ter, RUE DE CLAMART.
LE HAVRE : Mlle M. BOURLA, RUE DE L'ALMA, 19.
LONS-LE-SAUNIER : M. G. MEUGNOT, PLACE DE L'HOTEL DE VILLE, 11.
MARSEILLE : M. L. C. MAITRE, 3, BD AMBROISE-ROBERT, SAINT-BARNABE
MELUN : Mme DOURS, RUE ST-BARTHÉLEMY, 16.
MONTPELLIER : Mlle A. GERVAIS, RUE DU COURREAU, 35.
NICE : M. JOYAUX, 50, RUE DE FRANCE.
ORLÉANS : M. ÉMILE CHRISTOPHE, RUE DES MURLINS, 85.
STRASBOURG : Mlle E. WEBER, RUE DU DOME, 1.
TARN-ET-GARONNE : M. DOMPEYRE, MONTPEZAT-DE-QUERCY.
VERDUN : M. A. MASSAU, RUE SAINT PIERRE, 23.
VICHY : M. PAX TOURTIER, RUE DE MADRID, 6.

SARRE : SARREBRUCK : Mlle CHOSSAT, PETERSBERGSTRASSE, 5.

DÉPOTS GÉNÉRAUX :

ALLEMAGNE :

WIESBADEN : BREITKOPF & HARTEL, Spiegelgasse, 9.

BELGIQUE.

BRUXELLES : Maison VRIAMONT, rue de la Régence, 25.

ANVERS : Gustave FAES, Marché aux Souliers, 16.

CHARLEROI : Maison GAUDIER, rue de la Montagne 14-16.

LIEGE : FRAMBACH, bld d'Avroy, 44-46.

BRESIL.

AGENCIA FRANCESA DE DISTRIBUIÇAO E ASSINATURAS, R. F. BESNARD, RIO DE JANEIRO, Av. Almirante Barroso, 91. et SAO-POLO, Rue Marconi 131.

CANADA.

MONTREAL : Librairie ARCHAMBAULT, 500 Est, Rue Sainte Catherine.

QUÉBEC : ABONNEMENT POUR TOUS, 77, rue d'Aiguillon.

QUÉBEC : PROCURE GÉNÉRALE DE MUSIQUE ENR., 92, rue d'Aiguillon.

CHILI :

SANTIAGO : Librairie Française, Estado 36 Casilla 43 d.

CUBA.

HABANA : LA CASA BELGA, O'REILLY 455

FRANCE & UNION FRANÇAISE.

PARIS : chez tous les marchands de musique.

BORDEAUX : Pierre BEAU, Place Puy-Paulin, 13.

CAEN : F. OLIVIER, rue St Manvieu, 18.

CHAMBERY : Maison E. DELTEIL, « A Buisson-rond », rue Croix d'Or, 10.

DIJON : A. DAMIDOT, Lib. rue des Forges, 13

GRENOBLE : C. DESHAIRS, Place V. Hugo 12

LAVAL : E. KERNER, rue de la Paix, 30.

LE HAVRE : DESFORGES, rue Thiers 45.

LE MANS : E. KERNER, rue de la Préfecture.

LYON : BEAL & Cie, rue de la République, 15

MARSEILLE : Librairie LAFITTE, La Canebière 156.
Librairie CLARY, 54, Rue Paradis.

MULHOUSE : Max d'ORELLI, Place de la République, 2.

MONTPELLIER : Mme BOURGOUGNION, 3, Rue Foch.

NANCY : SOCIETE d'EDITIONS et de MUSIQUE, rue Gambetta, 7.
MARTIN et Cie, 44, Rue des Carmes.
LIBRAIRIE DE LA PRESSE, 38, Rue St Dizier

NANTES : « La Clé de Sol », rue Santeuil, 7.

NICE : Georges DELRIEU et Cie, avenue de la Victoire, 45.

PERIGUEUX : J. NEYRAT Fils, Pl. Bugeaud 2

RENNES : BOSSARD-BONNEL, rue Nationale, 3.

ROUEN : DAMAMME, rue St-Nicolas, 37.

ST-ETIENNE : Maison PERACCHIO, rue Aristide Briand, 5.

STRASBOURG : WOLF, rue de la Mésange, 24

TOULOUSE : AU DIAPASON, rue St-Antoine du T., 12.

ALGER : Librairie CHAIX, rue d'Isly, 11 bis.
Librairie CLERRE, 34, Rue Michelet.
Librairie SALIBA, 17, Avenue de France.

GRAND DUCHÉ de LUXEMBOURG.

LUXEMBOURG : EDY NOEL, Avenue de la Liberté, 45.

HOLLANDE.

AMSTERDAM : G. ALSBACH & C°, Voetboogstraat 19.

ITALIE.

ROME : DE SANTIS, Casa Musicale, Via del Corso 133.

PORTUGAL.

LISBONNE : Valentin de CARVALHO, Rua Novado Almada. 97.

PRINCIPAUTÉ de MONACO.

MONACO : SOCIÉTÉ D'EXPLOITATIONS COMMERCIALES, Rue Grimaldi, 1 bis.

SUISSE.

BERNE : MULLER & SCHADE, A. G., Theaterplatz, 6.

LAUSANNE : Pierre et Maurice FOETISCH, Rue de Bourg, 6.
Librairie PAYOT.

SOLEURE : HUG et C° Stalden 4

TURQUIE.

ANKARA : AR MUZIK MAGAZASI, Vakif Is Hani 204, Anafartalar Caddesi.

URUGUAY.

MONTEVIDEO : R. F. BESNARD, Ed. Artigas Ex 409, Rincon 487.

U. S. A. :

NEW-YORK : STECHERT-HAFNER Inc., East 10 th street 31-37.

LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Numéro 13 *1952*

SOMMAIRE

Une Enquête sur

l'Auditeur de Musique dans le Monde

Introduction

Que la musique, en ce milieu de notre XXme siècle, traverse une crise, cela rentre parmi les évidences admises et souvent commentées. Une crise en soi, pour un art en pleine vie et, comme il est normal, en continuelle évolution, cela n'a rien d'alarmant. La crise du XXme siècle n'est ni la première, ni la dernière de son histoire. Le tout est de se rendre compte avec lucidité de sa nature, de ses causes, et par là de pouvoir, jusqu'à un certain point, entrevoir ses remèdes.

Or, ce qui distingue avant tout la crise de notre temps, c'est, pensons-nous, que si nous n'y prenons pas garde, l'évolution légitime que subit notre art risque, par un jeu de forces dont beaucoup n'aperçoivent pas le danger, de COUPER LA MUSIQUE DE SES BASES par une scission néfaste entre le professionnel trop exclusivement attentif à des particularités techniques auxquelles il est seul à s'intéresser et celui qui jadis était son auditeur normal, et qui, s'il est déçu par lui, retirera peu à peu sa confiance pour se tourner vers ceux qui, dans le passé, ont mieux su rester proches de leurs semblables (au fond, les hommes ne sont-ils pas toujours les hommes ?). A moins que, si sa culture est moindre, il n'écoute simplement des amuseurs sans prétention, qui n'ignorent pas leur destin périssable et le caractère mercantile de leur production, mais parlent au moins un langage accessible.

Le problème de la musique actuelle ne sera donc ni résolu, ni même posé, si l'on se contente, comme on l'a trop souvent fait, d'interroger les créateurs ou les apprentis créateurs sur « leurs tendances » ou leurs « théories » (on en meurt des théories). Tout autant qu'un problème de création, et plus encore, il s'agit d'un PROBLEME DE L'AUDITEUR. De l'auditeur placé à un double carrefour : musique sérieuse ou musique dite « de variété » ; musique passée (qu'elle soit « ancienne », « classique » ou « romantique », c'est affaire de nuances) ou musique contemporaine, - et *quelle* musique contemporaine.

Tel est l'esprit dans lequel la R.I.M. a entrepris, depuis plus d'un an, la vaste

enquête dont elle vous offre aujourd'hui les résultats. Enquête toujours ouverte et qui jamais ne sera close ni définitive, mais qui, par son ampleur, aura peut-être permis de poser un premier jalon dans la recherche de la Vérité.



Si une œuvre d'art doit naître dans l'intimité, elle ne peut vivre, ni surtout survivre si elle demeure sous le boisseau. Son efficacité est donc intimement liée au jugement du public.

De quel public d'abord ? Daniel Lesur, avec qui nous abordions ce problème, nous répondit en manière de plaisanterie : « Le public, c'est moi ». Il avait raison. Chacun se croit le « public », et récuse comme dénué de goût quiconque ne partage pas sa façon de juger et de sentir. Reste à jauger la valeur de ce témoignage. Quel critère adopter ? Chacun ne croit-il pas que son propre exemple est destiné à entraîner la totalité des auditeurs de la postérité ? Quelques rares réussites du passé masquent volontiers d'innombrables leurres. Alors ?

Alors, il fallait, avant tout, établir une manière de bilan, tenter de savoir, le plus exactement possible, ce qui se passait, d'où cette enquête.

Nos questionnaires, adaptés à chaque catégorie de destinataires, ont été nombreux. Nous ne pouvons les reproduire tous, ni malheureusement, pour des raisons matérielles, publier intégralement toutes les réponses, dont nous tenterons d'extraire l'essentiel.

Nous nous attacherons d'abord à déterminer sur un plan général, pays par pays, les DONNEES DU PROBLEME ; en second lieu, à esquisser un tableau de CONSTATATIONS précises, basé sur des faits objectifs : programmes de concerts, statistiques de ventes de disques ou de partitions. Sous le titre d'EXPLICATIONS, nous tenterons ensuite de saisir les raisons des faits constatés, en utilisant principalement les données qu'ont bien voulu nous fournir les responsables des principaux éléments en cause : l'éducation proprement dite, la radio, les animateurs des mouvements musicaux les plus divers : Jeunesses Musicales, concerts éducatifs, chorales d'amateurs, etc.. Enfin, nous esquisserons des PROPOSITIONS.

PREMIÈRE PARTIE

LES DONNÉES DU PROBLÈME

1. Dans quelle mesure estimez-vous que les musiciens d'aujourd'hui remplissent pour notre temps la tâche que se sont assignés plus ou moins consciemment leurs devanciers, à savoir traduire les aspirations de leur époque et aider leurs contemporains à en prendre conscience ? Englobez-vous dans votre réponse la totalité des écoles en présence ou faites-vous des discriminations ?

2. Dans quelle mesure croyez-vous que le compositeur doive écrire pour ceux qui l'écoutent *(en tenant compte de leur faculté d'assimilation, non développée, comme la sienne, par l'étude intellectuelle) ? Comment conciliez-vous la nécessité d'éviter la banalisation d'un côté et l'ésotérisme de l'autre ?*

3. Dans quelle mesure croyez-vous que le public cultivé, à l'exclusion des professionnels, s'intéresse aux problèmes techniques de forme ou de langage qui semblent accaparer de plus en plus l'attention des jeunes compositeurs ?

4. Dans quelle mesure rendez-vous la complication croissante du langage musical responsable de l'indifférence croissante que l'on a cru relever dans le public pour la musique contemporaine, ou bien attribuez-vous cet éloignement à des raisons d'ordre esthétique, social, pratique ou autres, indépendantes du langage employé ?

La diversité, la contradiction même parfois, des réponses qui nous sont parvenues de tous les pays du globe, ne fait que mieux souligner à quel point de telles questions peuvent se poser avec acuité, de façon différente du reste suivant les pays : réponses de France, de Belgique, de Suisse, d'Italie, de Hollande, d'Angleterre, de Grèce, d'Espagne, du Portugal, du Canada, des U.S.A., d'Israël, des Indes, du Pérou, de la Nouvelle-Zélande. Nous les exposerons pays par pays.



FRANCE.

Citons en premier lieu la belle lettre de Georges DUHAMEL :

Tout artiste doit consacrer ses forces non seulement à dire ce qu'il veut dire, mais encore à parfaire l'instrument au moyen duquel il entend s'exprimer. La recherche porte donc à la fois sur la substance et sur la technique. Naturellement, le public, même quand il

est instruit et curieux, ne suit pas l'artiste dans toutes les expériences. L'artiste persévère et il a raison. S'il est vraiment soutenu par un génie prophétique il finit par entraîner, coup après coup, son auditoire. C'est ce qu'ont fait tous les bons musiciens. Il arrive un moment où le public donne des signes d'inquiétude. L'artiste doit-il composer, s'arrêter, revenir sur ses pas ? Qui peut répondre à une telle question ? Si l'artiste cède, il avoue son échec, et s'il ne cède pas, il risque de ne plus être entendu.

Vous n'avez pas oublié, je pense, ce que dit Zarathustra quand il s'avance devant le soleil : « O grand astre ! quel serait ton bonheur si tu n'avais pas ceux que tu éclaires ? » Le sens de cette parole ne vous échappe pas. Une œuvre qui n'éclaire personne risque de s'enfoncer dans l'oubli. Tout le problème est là : amener l'auditoire à s'élever et s'y prendre quand même de manière à ne pas décourager, à ne pas désorienter cet auditoire. C'est un problème éternel. A chacun de le résoudre à sa manière, à chacun de jouer sa partie.

De même François MAURIAC :

Je suis trop ignorant de la technique musicale pour me permettre de répondre aux questions que vous me posez.

Si j'osais faire un raisonnement par analogie sachant ce qui se passe du côté des romanciers, par exemple, je vous dirais qu'à mon sens la préoccupation technique chez l'artiste est, en raison inverse de la puissance d'inspiration.

Non que j'imagine que Bach, Mozart ou Beethoven n'aient été passionnés de technique, mais je crois qu'ils inventaient la leur à mesure qu'ils créaient. Les exigences de l'œuvre qu'ils portaient en eux : voilà leur technique.

J'ajoute que le mystère de la musique, son mystère et son miracle, tient pour moi dans un air de Mozart qui peut se jouer avec un doigt.

Jacques de LACRETELLE est plus confiant :

Je ne suis pas du tout sûr que les musiciens se soient jamais assigné la tâche de traduire les aspirations de leur époque. Leurs aspirations propres, oui. Ceux d'aujourd'hui continuent et ils font bien.

Il faut écrire pour « a happy few », mais en restant sincère et sans se forcer. En musique, ce choix est le bon parti, car l'évolution se fait vite, bien plus vite que dans les lettres ou la peinture ; l'éducation artistique de même, et l'incompréhension qui accueille une œuvre de talent ne dure jamais.

Les problèmes techniques ? Le public ne peut en parler comme un professionnel, mais pourquoi n'en goûterait-il la nouveauté ou l'originalité ?

Je n'ai pas remarqué l'indifférence croissante du public à l'égard de la musique contemporaine. Si elle existe (et vous êtes mieux placé que moi pour en décider) ce serait, à mon avis, moins en raison de la complication croissante du langage musical qu'en raison d'un souffle souvent assez court.

Que de fois, le public, après une première audition, a l'impression de rester sur sa soif !

Raymond LAS VERGNAS, lui aussi, est partisan de l'indépendance du créateur, dût-il forcer le goût du public, la sélection devant jouer tôt ou tard :

Je pense que la musique, étant un art, ne doit point avoir un sort différent de celui des autres arts, je veux dire que ce n'est pas à la musique de s'adapter aux goûts du public, mais au public de s'adapter aux orientations de la musique d'aujourd'hui. L'essentiel est que le compositeur soit sincère. S'il apporte quelque chose de neuf, d'authentique et de fort, le public, nécessairement, s'élèvera, dans un délai plus ou moins proche, jusqu'à ses difficultés. Par là même, sa culture y aura gagné.

A dessein, c'est avec la plus grande discrétion que, contrairement à l'usage, nous avons fait appel au témoignage des musiciens professionnels sur un sujet où il est parfois difficile de démêler ce qui découle de l'expérience et ce qui traduit des réactions d'orfèvre. Les quelques témoignages qui suivent, renforcés par la personnalité de leurs auteurs, n'en auront que plus de valeur.

Publions d'abord « in extenso » les pertinentes réflexions d'Alfred CORTOT :

A résumer les quatre points de votre enquête, j'y crois discerner une préoccupation essentielle, à savoir, dans quelle mesure les modalités spirituelles d'une époque ont retentissement sur la fonction musicale créatrice.

Il va de soi que le compositeur ne peut en demeurer ignorant. Mais ce serait, à mon gré, s'aventurer dans la plus imprudente des hypothèses que de prétendre à dégager de l'ensemble des conjectures confuses offertes à notre temps, la tendance caractéristique à laquelle obéit l'inspiration du musicien.

Quel que soit, en effet, le penchant dominant qui paraît s'inscrire, en vertu d'un phénomène d'acceptation quelque peu routinier, dans les manifestations artistiques d'une époque, il suffit de l'apport d'un seul, et que rien ne laissait pressentir, pour en modifier l'orientation et pour entraîner à sa suite une nouvelle interprétation du problème esthétique.

Les exemples musicaux les plus récents nous en seraient donnés par l'apparition de Debussy ou de Strawinsky à l'horizon d'un univers sonore dont les aspirations ne paraissaient devoir répondre, pour un temps indéterminé, qu'aux géniales modalités du symbolisme wagnérien. Ce qui revient à admettre que les successives démarches de l'art, et qui en modifient la signification à l'endroit d'une génération entière, soient moins le fait d'une évolution délibérée que d'une révolution soudaine dont les données audacieuses constituent à leur tour, et souvent en réactions déterminées avec les formules antérieures, les bases d'une nouvelle tradition.

Je crois par ailleurs, que le public auquel vous faites allusion se soucie peu des contingences et des abstractions du métier musical. Il n'est, comme de tout temps, sensible qu'à l'efficacité expressive, au pittoresque du langage sonore et à son interprétation convaincante du principe émotif originel qui demeure, qu'on le veuille ou non, la raison d'être essentielle de notre art. Et tout le reste, en dépit des modes de circonstance et des formules d'occasion, ne lui est que byzantinisme. Ce n'est pas, en somme, la **manière de dire** qui compte pour lui, mais bien plutôt **ce qui est dit**. Et c'est à l'avenir seul de décider si nos compositeurs d'aujourd'hui ont reflété ou non les aspirations indécises d'une époque troublée et si, en entendant leurs œuvres, on en revivra les inquiétudes caractéristiques. S'il en devait être ainsi, ils n'auraient certes pas manqué aux exigences du postulat convaincant que vous leur souhaitez.

Côté compositeurs, bornons-nous à deux opinions caractéristiques par leur contradiction même.

Dans un interview donné à notre correspondante Mme Bessières, lors de son passage à Tunis et publié par Tunisie-France du 7 Novembre 1950, Olivier MESSIAEN déclarait notamment :

Jamais l'idée du public ne vient à ma pensée. Si je préviens le public, en lui présentant mes œuvres : « Cela va vous déplaire fortement », ou « C'est très désagréable à entendre », c'est que je prévois les réactions.

Opinion brutale et caractéristique, que vient heureusement nuancer souvent à son insu la sensibilité même du génie de Messiaen, et qui nous rappelle invinciblement la mésaventure arrivée jadis à l'excellent compositeur Jean Huré. Un journaliste ayant devant lui prononcé le mot « public », Huré l'interrompit à sa manière bourrue en grommelant : « Le public ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Le public, connais pas ». Et le lendemain, le journaliste relatant ce mot, ajoutait méchamment : « La réciproque est vraie... ».

Face à l'opinion ci-dessus, il n'est pas inutile de produire un témoignage plus nuancé, celui de Marcel DELANNOY :

Dans l'ensemble, les écoles actuelles traduisent parfaitement leur époque qui est celle de la désintégration, du dessèchement, du ricanement et de la confusion. Les seules exceptions qu'il soit possible de noter concernent des individus, non des écoles.

Le compositeur doit écrire non pour faire plaisir aux foules, mais pour se faire plaisir à lui-même (ce plaisir concerne l'oreille, l'esprit, l'âme, le plexus solaire). C'est le meilleur chemin qui lui soit donné pour atteindre le cœur des hommes, entre le Charybde de la Banalisation et le Scylla de l'ésotérisme.

Le public cultivé (je ne parle pas d'un petit cercle d'initiés) ne s'intéresse que de loin aux recherches techniques. Auprès des musiciens, il recherche une « détente » dont la qualité soit féerique, spirituelle ou sentimentale, une matérialisation sonore de ses plus secrètes aspirations, de ses rêves, de ses souvenirs, ou encore (comme chez Bach, par exemple), la saveur d'un équilibre transcendant.

Malheureusement, beaucoup d'intellectuels (pas tous **pseudos**), qui croient « avoir fait le tour des choses » sont irrésistiblement attirés par toute œuvre qui semble leur présenter un problème. Pour eux, obscurité et complication constituent des brevets de génie, alors que la plupart du temps il n'y a là que masques dissimulant quelque banalité congénitale, et ersatz scientifique.

L'indifférence du grand public a plusieurs causes. D'abord la démarche pseudo-scientifique évoquée plus haut. Ensuite les dures conditions matérielles d'aujourd'hui qui rendent impensables par exemple, les efforts d'un nouveau Walter Straram pour créer un mouvement de curiosité autour de la musique contemporaine.

Conclusion : Il faut de tout pour faire un monde. La musique de laboratoire (Pierre Schaeffer) à son rôle à jouer. Sans elle, notre art aurait tôt fait de se cristalliser ; mais en fin de compte, c'est tout de même la musique vivante qui reste le but, et on ferait bien de s'en souvenir.

Ce qui rejoint parfaitement les conclusions d'une enquête menée par notre collaboratrice Claude CHAMFRAY, conclusions qu'elle nous résume comme suit :

Pour quelles raisons, ai-je demandé à des personnes de culture et situations sociales différentes, la musique contemporaine vous rebute-t-elle ? Pourquoi hésitez-vous à aller l'écouter ? Pourquoi ce raidissement, ce manque de curiosité ?

Dans les réponses de nos interlocuteurs, les mêmes phrases reviennent presque invariablement : « La musique contemporaine est trop savante. On ne s'y retrouve pas. Elle ne touche pas. Je ne veux pas risquer d'être déçu ». Ce qui peut se résumer ainsi : cette musique rebute à la fois par sa forme (complexité, manque de clarté) et par sa nature (absence d'émotion).

Que le public recherche dans la musique une prédominance mélodique : c'est là un fait incontestable. Ce besoin explique que les préférences aillent aux premières **Sonates** pour piano de Beethoven plutôt qu'aux dernières ; à Ravel plutôt qu'à Debussy. Au goût de la mélodie chantante, se trouve en outre liée une recherche instinctive de l'émotion. Une musique mélodique est toujours plus directe. Elle est sentimentale, sensible ou émouvante selon le degré et la qualité de son contenu émotionnel, mais elle s'adresse principalement au cœur - autant qu'il soit possible d'isoler les jouissances émotives, sensorielles et spirituelles.

Les dissonances doivent-elles être considérées comme préjudiciables à la divulgation de la musique actuelle ? Je ne le pense pas. La dissonance en soi n'effraye plus guère. Seul rebute le mauvais emploi qu'on en fait. Car l'on va d'instinct vers ce qui est beau. Honegger peut aligner des accords agressifs : ceci n'empêche pas l'admiration. Les moins connaisseurs sont impressionnés par une composition de la classe de la **Symphonie Liturgique** (j'ai pu le constater de nouveau lors d'une récente exécution). Quant au manque de clarté dans la construction, elle existe en effet trop souvent dans les œuvres d'aujourd'hui, mais ceci n'est point, reconnaissons-le, une preuve de gêne.

En réalité, la forme importe assez peu pour la masse. Les témoignages enthousiastes que j'ai recueillis concernant Honegger, je les ai décelés chez des auditeurs nullement avertis, à des exécutions d'œuvres de Messiaen et de Bela Bartok (« On sent qu'il se passe quelque

chose », me disait un jour un jeune auditeur après avoir entendu un **Quatuor** de ce dernier). Ceci est significatif et démontre que, pour plaire, pour attirer, un compositeur doit d'abord avoir, sinon du génie, du moins des idées, des émotions à exprimer.

Une composition insignifiante est comme un livre sans substance : le premier contact suffit.

Les compositeurs ont donc, dans la réticence du public vis-à-vis de leurs œuvres, une part de responsabilité. Toutefois, je crois qu'il existe à ce comportement une autre cause, celle-ci d'ordre psychologique : la paresse du public, encouragée par les conditions difficiles de la vie culturelle. Sinon, pourquoi les salles de concert seraient-elles désertées chaque fois qu'un programme comporte une œuvre classique **non rabâchée** ? Pourquoi la « Cinquième » attirerait-elle davantage que la « Seconde » du même Beethoven ? « L'Inachevée » plutôt que la dernière **Symphonie** du même Schubert ? La « Symphonie Classique plutôt que le charmant « Pierre et le Loup » ? Et comment expliquer, sinon par une irresponsable ignorance, que le nom de Schubert n'ait pas été cité une seule fois par les personnes que j'ai questionnées ?



Voici maintenant, à notre sens, la partie essentielle : réflexions des auditeurs eux-mêmes, parmi lesquelles nous comprendrons celles transmises par des musiciens que leur pratique quotidienne met en contact permanent avec la partie « réceptrice » du monde musical, professeurs, chefs de groupements amateurs...

Notre collaborateur de Marseille, Léon MAITRE, précise certains griefs des auditeurs concernant les présentations techniques de certaines manifestations musicales contemporaines :

Les problèmes techniques de forme et de langage n'ont, à mon avis, pas encore été suffisamment et clairement exposés au public : il y a aussi trop de questions de chapelles et de modes (et même de politique !). En général, le public cultivé reste légèrement en-deça du problème. Les musicologues sont ou trop subtils ou trop sévères. Quant à la vulgarisation elle peut faire sourire. Certains commentaires de disques ne sont pas de bonne pédagogie. On parle d'une sonate comme d'une recette et le vocabulaire parfois ne correspond à rien de tangible pour le non-initié. Que penseriez-vous d'un professeur de mathématiques qui s'-dresserait à des élèves de sixième avec le langage qu'il emploie devant les candidats à l'X ou à Navale ?

Un professeur de musique du Tarn-et-Garonne plaide pour une indépendance relative entre l'auditeur et le compositeur, indispensable selon lui à tout progrès musical :

L'auditeur ne doit pas s'imposer à l'auteur ; tout au contraire, le compositeur, par son œuvre, doit s'imposer à l'auditeur ; à lui de s'initier pour arriver jusqu'à la hauteur de l'œuvre. Le compositeur doit dépasser son public, ce dernier ayant l'obligation de s'élever jusqu'à lui....

Un délégué des J.M.F. de Seine-et-Marne, au contraire, demande au compositeur de ne jamais perdre de vue les goûts de l'auditeur. Et il demande d'ailleurs que l'éducation musicale de ce dernier soit développée intelligemment :

Si l'auteur doit vivre de la musique qu'il compose, sa musique doit plaire à l'auditeur

qui paie pour cela. S'il peut vivre sans ce souci, il peut être indifférent à l'opinion de ce public. Cependant, ce public a peut-être des facultés d'assimilation à développer, il faut expliquer au public l'intention ou le but de l'auteur, l'aider à découvrir les beautés des œuvres musicales. Le compositeur dispose de nombreux moyens : radio, conférences, auditions commentées, disques avec plaquette, explications...

Un professeur de cette même ville de Seine-et-Marne, expose une autre opinion, assez complexe d'ailleurs, qui tend à démontrer que le compositeur doit être à la fois sincère avec lui-même et ne pas rebuter le public. Il y a certainement une juste balance à établir :

« ... Reconnaissons que la situation de l'artiste est difficile : s'il s'abaisse au niveau de son auditoire, infailliblement **il trahit son art**; s'il reste isolé dans sa sphère, incompris de ses auditeurs, **il trahit le but de l'art** qui est de rendre le beau accessible. Si le public, même cultivé, est resté jusqu'ici trop insensible aux productions d'un art qui s'adressait à lui, cela vient, semble-t-il, **d'un manque d'initiation préalable**. Le compositeur a beau s'efforcer d'être simple, il ne peut tout de même pas exclure de son vocabulaire les termes techniques propres à son art. Demandons-lui seulement de les réduire au minimum. Et si la musique contemporaine n'arrive plus à toucher les cœurs, n'est-ce pas parce qu'elle porte les stigmates de notre temps, à la fois si tourmenté et si angoissé ?... ».

Un autre professeur de la même région est assez catégorique, Nous reproduisons son propos, qui est loin de nous laisser indifférent, même si nous n'approuvons pas tous ses jugements :

« Si les jeunes compositeurs ont quelque chose à dire, qu'importe qu'ils brisent la forme sonate, ou tentent des recherches de timbres innusités ! Quand un auditeur entend R. Manuel affirmer : « Je vous offre une boîte de chocolat aux amandes si vous découvrez dans « Pelléas » une seule sensible qui monte à la tonique », il n'a plus envie d'écouter Golaud ou Mélisande.

A coup sûr, ce n'est pas la complication croissante du langage musical qui motive l'indifférence du public. Il applaudit « Pacific 231 », « L'Oiseau de feu », ou le « Sacre du Printemps ». L'écriture en est-elle moins complexe que celle de la Symphonie en ut, ou de la Symphonie de Psaumes ? Ce ne sont pas les agglomérations harmoniques qui peuvent l'effrayer dans Schoenberg ou Messiaen : son oreille y est habituée, ne serait-ce que par le Jazz.

La vraie cause est d'ordre social, esthétique et moral.

social : manque de temps pour de multiples auditions. Pléthore de compositeurs, coût des places de concert. Préoccupations discutables de certains compositeurs : Chostakowitch - Milhaud (1848), Schoenberg (Survivant de Varsovie), mauvaise volonté de chefs d'orchestre.

esthétique : côté farceur (Auric, Satie) fausses idoles commerciales, jugement de « petits maîtres » porté sur les plus séduisants : Ibert, Poulenc, Sauguet.

Aspect délibérément rébarbatif (Concertos de Bartok), excès folkloriques.

Absence, chez le public, de préoccupations essentiellement musicales, au bénéfice de la philosophie, de la littérature, de la peinture, du « veau à 5 pattes ». Tort considérable fait par Wagner (écrivain), Debussy, Strauss. Elucubrations de critiques imbéciles : Suarès - et autres G. Sand du XX[e] siècle - préoccupations morales (R.Rolland) ou religieuses. Idéaux grinçants ou torturés : on brise tout par crainte de « ne casser rien ».

moral : enfin, les guerres, la notion de l'Absurde, les cataclysmes ; la Musique empêche de vivre, si elle n'est plus distrayante ou... aboutissante ».

Une auditrice de Seine-et-Oise regrette franchement l'ésotérisme des compositeurs contemporains, ésotérisme peut-être justifié et justifiable, mais qui les éloigne en fin de compte de la « vraie » musique :

« Lorsque j'entends de la musique moderne, il me semble toujours que les compositeurs ne pensent pas à nous mais bien à eux-mêmes pour qui les sonorités souvent compliquées,

nouvelles ont peut-être de l'intérêt mais pas pour nous.

J'ai eu l'occasion de poser la question à un musicien qui m'a répondu qu'il écrivait pour l'avenir, dans un langage qui était un progrès sur l'ancien langage et que nos petits-enfants comprendraient peut-être.

J'ai toujours l'impression que les musiciens d'aujourd'hui sont plus savants que ceux d'autrefois, qu'ils s'efforcent de faire des œuvres plus compliquées, plus difficiles à jouer et à entendre, mais qu'ils s'éloignent de la musique parce que la musique semble faite pour dire les choses les plus élevées, les choses les plus simples, parce qu'il me semble que ce qui est fondamental n'est jamais compliqué ».

Ecoutons maintenant deux animateurs musicaux de la jeunesse, tous deux chefs de chorale, et comme tels, connaissant bien « leur public ». Philippe CHABRO (Chanteurs de Lyon) souligne l'influence exercée sur notre jugement par l'extension de notre connaissance du passé :

« Aujourd'hui, l'enseignement ne se limite plus à un mode, à une esthétique, à un compositeur. Grâce aux musicologues et aux historiens, les recherches antérieures nous sont devenues familières et nous réalisons certaines de leurs virtualités (hier, influence des soi-disant « primitifs » sur Debussy et Ravel ; aujourd'hui, de Pérotin sur Joseph Samson). Nous pouvons connaître toutes les œuvres marquantes de nos contemporains, tant de France que des cinq parties du monde. Simultanément, leurs idées et leur « cuisine » sont diffusées.

La leçon de ce demi-siècle ? Ut majeur n'est pas toute la musique et aucun système ne peut la résumer ; consonance et dissonance sont choses relatives ; pour le plus grand bien de l'une et de l'autre, poésie et musique doivent filer le parfait amour ; la multiplicité des écoles prouve qu'il y a des familles d'esprit.

Lorsqu'un nouveau Bach fera la synthèse de ces différentes manières d'être du monde sonore, il y aura des soupirs de soulagement. Qu'on se rassure, ce ne sera que de courte durée. De hardis explorateurs repartiront à l'assaut de cîmes toujours plus hautes, aussi éloignées les unes des autres. Tout sera remis en question et 1952 apparaîtra musicalement aussi clair que, pour nous, 1751... ».

Toujours de Lyon, César GEOFFRAY, le fondateur du mouvement choral populaire « A cœur joie », semble résumer l'opinion en définitive la plus répandue en France, malgré quelques protestations isolées. Sa lettre nous paraît la meilleure conclusion de cette partie de notre enquête :

«... Cette foule qui remplit les bureaux, les usines, les magasins, les trottoirs des villes et les chemins creux des campagnes, qui s'en occupe, en dehors des compositeurs de chansons, d'opérettes, de danses, de musique instrumentale même (les morceaux de « genre » pour le piano...), et jusqu'au répertoire des orchestres d'harmonie ou de brasserie ? Tout cela sans aucun souci de style, de culture, de pédagogie avec le seul objectif du « droit d'auteur ». Toute hardiesse, toute « nouveauté » risquant de troubler les habitudes des usagers en sont exclues et la langue employée se situe, généralement, entre 1800 et 1910.

Partie importante, on le voit, d'un peuple qui n'a pas reçu, à l'école, la formation musicale à laquelle il a droit, sans atavisme et dont l'horizon de son habitat encombré des pacotilles d'une industrie envahissante ne favorise guère l'ouverture aux techniques artistiques sérieuses, vraies et traditionnelles. Public sans défense devant les mauvais guides, il peut, en toute liberté, choisir à la Radio ce qu'il considère comme « plaisant » et en accord avec sa sensibilité et ses habitudes.

Quelle commune mesure entre Milhaud, Messiaen, Jolivet et ces millions d'hommes sans culture musicale ?

Aujourd'hui, la difficulté multipliée du répertoire pianistique des jeunes compositeurs éloigne les amateurs, la seule lecture préalable est décourageante. Les complications de toutes sortes - mesure, tonalité, modulations, agrégations harmoniques - rebutent les plus décidés. Le pianiste amateur, attentif aux pulsations de son temps, sensible à ses fièvres et à ses langueurs, serait-il dépassé?... Place à la Radio !

D'actif qu'il était, l'amateur risque de devenir un simple auditeur cultivé, mais passif,

lequel ne collaborant plus des mains et de la voix, se retranche en même temps des problèmes techniques du langage musical, qui le dépassent par la rapidité de leurs transformations.

Oui, la multiplication croissante du langage musical porte une grande part de responsabilité dans l'indifférence du public pour la musique contemporaine ».



BELGIQUE.

Ici encore, les deux thèses trouvent leurs défenseurs.

La réponse de Raymond CHEVREUILLE nous paraît devoir être intégralement reproduite ici, puisque l'éminent compositeur réclame avant tout pour chaque musicien, compositeur ou auditeur, une liberté de pensée et d'action totale.

« Sous le vocable « Musique moderne », l'on rassemble toute la production contemporaine depuis la dodécaphonie la plus abstraite jusqu'à la modalité la plus limpide et cela me paraît assez fâcheux, car, entre ces deux extrêmes il existe toute une gradation qui, pour des raisons extraordinairement diverses, contactent ou ne contactent pas. S'il est des tendances contemporaines auxquelles l'auditeur moderne reste glacé, de grâce, il se trouve aussi des œuvres, et pas des moindres, qui entrent en contact avec lui et l'émotionnent. Le B de cette question vise les dodécaphonistes, certainement. Je suis ennemi du système et de la musique fabriquée. La musique est un langage simple qui doit exprimer quelque chose, la musique est question d'entrailles, de cœur, etc..., de cerveau ensuite. Cette opinion ne m'empêche cependant pas d'admirer souvent **Schönberg** et **Webern** et de les respecter toujours.

Le compositeur de valeur suffisante peut exprimer ce qu'il veut dire, avec clarté et sachant le prix de la simplicité sans aucun sacrifice à la banalité et en maintenant intégrale l'estime qu'il a suscitée autour de son talent. Quant au compositeur qui écrit pour sa seule satisfaction intellectuelle, son œuvre est souvent stérile, certainement égoïste et même prétentieuse. Très souvent, les problèmes de construction ou de composition qu'il résout, quoique très ingénieux et admirables à la lecture, ne sortent pas du papier à musique. Or, admettons une fois pour toutes qu'une musique n'existe que lorsque les interprètes la jouent. Si, malgré un ésotérisme absolu, une musique était belle et émouvante, je dirais bravo ! car toute façon d'écrire est susceptible d'être excellente.

Personnellement, si en tant que professionnel, j'admire une facture savante, devenant auditeur, je ne me préoccupe que du résultat auditif des spéculations. Peu importe de quoi la beauté est faite, si elle existe.

Je crois que le public a droit à ce que le compositeur ne s'éloigne pas trop de lui, tout en conservant la pureté d'écriture qu'exige l'intellectuel. Je pense qu'il existe dans le cœur des hommes, des constantes s'éveillant par sympathie à travers n'importe quelle « façon » de musique. Dans ce cas, il faut parler au cœur des hommes et ils écouteront. Au créateur à trouver les mots qu'il faut dire. Je ne peux me résoudre à désespérer. Je cherche et j'écoute...

En conclusion et pour mieux fixer mon opinion, j'ajouterai que je désapprouve certaines tentatives récentes vers une musique facile, trop facile, et que je ne pourrais accepter de me laisser dicter une discipline. Celle-ci doit être particulière à chacun, qui prendra ainsi ses responsabilités vis-à-vis de l'art et aussi de l'auditeur, et sera son propre juge. Mais, détruisons la tour d'ivoire... irrévocablement.

De Bruxelles, M. A. S. nous envoie quelques réflexions qui nous mettent sur une voie bien intéressante, tout en marquant une idée constante chez la plupart des auditeurs : avant tout, le compositeur doit ignorer la médiocrité :

« Je n'aime pas la musique ; comprenez-moi bien : je n'aime pas la musique moyenne

que j'entends à la radio devenue notre incessant fournisseur musical. La musique est pour moi une chose tellement grande, tellement haute que je ne puis aimer les œuvres qui dénaturent, selon moi, le plus noble et le plus pur langage des hommes. Cela m'amène à poser la question que voici : Pourquoi tant de compositeurs modernes (laissons dormir les autres, les disparus) s'acharnent-ils à faire de très longues études et de grands travaux d'écriture pour produire des œuvres à tout le moins inutiles, qui ne nous apportent rien de nouveau et nous font passer de durs moments ? Quelques génies mis à part, pourquoi les autres obéissent-ils à un des sentiments les plus dangereux qui soient : la volonté de créer à tout prix lorsqu'on n'est pas doué pour créer.

Par contre, je voudrais bien savoir si, dans l'opinion des dirigeants de la R.I.M., il convient de décourager ce que j'appellerai la musique spontanée, par opposition à la musique volontaire, la musique libre ou rhapsodique avec la musique disciplinée dans des formes traditionnelles ou non.

A un orateur, on dira : « Improvisez ! Méditez longuement, puis laissez jaillir ». Traite-t-on de la sorte le musicien ? Favorise-t-on l'effusion directe, pure, ingénue, intuitive de l'expression musicale ? Je n'en sais rien et voudrais être éclairé. Il me semble avoir souvent entendu des musiciens professionnels parler avec mépris des improvisations et cela m'a un peu troublé ».

Toujours de Bruxelles, une auditrice, semblant résumer de nombreux avis émis également par ses amies, défend le compositeur qui a besoin de faire du neuf envers et contre tous, tout en reconnaissant que cette position de principe exige effort :

« ...Le compositeur doit suivre son inspiration (s'il en a) quelle qu'elle soit. Le public est généralement routinier et accueille mal tout ce qui dérange ses habitudes, mais si le compositeur devait en tenir compte, il n'y aurait jamais eu d'innovations dans la musique... et nous n'aurions pas connu Beethoven et Wagner !

Personnellement, il m'a fallu une laborieuse initiation pour que je puisse voir dans la musique moderne autre chose que chaos et tapage ».

Une étude de M[me] B. HYSSENS, sur le sujet que nous proposons dégage avec lucidité la dualité d'orientation qui scinde en deux le public des concerts :

« Ce n'est pas de l'**indifférence** que je trouve chez le public, pour la musique contemporaine, c'est nettement de l'**antipathie** chez un grand nombre, ou alors un sérieux enthousiasme chez les autres. Je connais des gens, de la classe cultivée (avocats, médecins) qui m'ont avoué qu'ils sortent de la salle de concert avant l'audition des œuvres modernes. Ils viennent, disent-ils, au concert pour se distraire d'une vie tendue et souvent harassante et ne désirent pas faire un effort pour se pénétrer d'une musique **agaçante** ; d'autre part, beaucoup de gens ne répondent qu'à la conscience romantique et à la définition consacrée : la musique est l'art d'exprimer les **sentiments** au moyen des sons. Cette conscience romantique ne peut dépasser l'esthétique romantique jusqu'à Wagner. Après cela ils perdent pied parce qu'ils ne savent pas comment aborder la musique contemporaine. Ils n'ont pas réalisé le bouleversement qui s'est accompli au début de notre XX[e] siècle ; dès qu'on leur décrit les diverses phases de ce bouleversement autant sur le plan social que dans le monde artistique et qu'on montre les rapports étroits qui existent entre eux, on **élargit** le rayon de la perception autant humanitaire qu'artistique et musical, et le déclic se fait. Il faut révéler aux gens les régions plus subtiles de la sensibilité auditive et abstraite au-delà du monde des sentiments ; l'auditeur ne demande qu'à comprendre, mais il faut l'aider. Sans cela il se heurtera à jamais et se refusera d'écouter. En graduant alors les auditions, on peut éviter le **choc** désagréable qui déçoit. Il faut reconnaître qu'il doit être difficile pour l'auditeur moyen de se reconnaître entre les différentes manifestations du modernisme (polytonalité, atonalité, pentaphonisme, dodécaphonisme, bartokisme, strawinskisme, etc...) quand on songe que chacune de ces tendances appelle l'éveil d'une sensibilité correspondante, on doit admettre que l'auditeur se sente troublé, déchiré, harassé, parce qu'il essaye toujours d'approcher la musique avec son cœur, alors qu'il faut l'appréhender par son sens dynami-

que, par sa couleur, sa forme, etc... Les personnes de moins de trente ans entrent plus facilement dans ce chemin nouveau ; mais l'évolution demande le secours d'une initiation progressive ; avec elle le résultat est toujours acquis, sans elle l'évolution ne se fera peut-être jamais.

HOLLANDE.

Un propos de Marius FLOTHUIS, dont nous extrayons quelques lignes, démontre que les compositeurs « modernes » eux-mêmes ont conscience des problèmes d'adaptation qu'ils soulèvent :

« Je suis convaincu que l'on peut discerner dans la musique de notre temps deux tendances, ou peut-être même deux « camps » ; l'un comprenant les compositeurs qui ne se soucient point de l'auditeur, qui se renferment dans leur « tour d'ivoire » ; l'autre représentant les compositeurs qui veulent parler à un public aussi large que possible et qui veulent « traduire les aspirations de leur époque ».

Ecrire de la musique pour la seule satisfaction intellectuelle du créateur est une chose absolument stérile. On écrit toujours pour ceux qui écoutent : la musique doit sonner et être entendue. En général, le public veut **écouter** la musique, **être fasciné** par le résultat sonore. N'oublions pas que pour le paysan des montagnes de la Suisse, l'Eroïca de Beethoven est aussi « compliquée » et « étrange » qu'une mélodie de Poulenc. L'éducation musicale devra aider les compositeurs ; mais les compositeurs peuvent aussi venir au secours de l'éducation musicale.

« L'indifférence croissante du public pour la musique contemporaine » ?

Trop d'œuvres musicales sont surchargées de complication rythmiques et contrapunctiques qui ne servent qu'à la satisfaction personnelle de l'auteur, qui souvent dépassent la capacité de l'oreille humaine et ne trouvent pas de justification dans le résultat sonore.

Nous croyons qu'il faudra, d'une manière ou d'une autre, retourner à certains principes donnés par la nature elle-même et s'offrant, entre autres, dans le folklore musical. Des maîtres comme Bartok et Janacek nous ont donné des épreuves d'un renouvellement fertile et salutaire de notre musique.

GRANDE-BRETAGNE.

« It is very questionable if earlier composers **consciously** strove to « express the aspirations of their epoch ». Art goes deeper than that, for the aspirations of the age are temporary, and a composer concerned purely with them is concerned with what is relatively ephemeral. The problems of any age are very similar but couched in different terms, and the artist is part of his age and reflects it only in so far as its outward characteristics are part of a contemporary generalized culture that is **unconsciously** imbibed.

I certainly distinguish between the various schools, but do not subscribe to the neet for such. For me they are anathema.

An artist cannot be concerned with a particular part of humanity, or limit himself to voicing thoughts acceptable to one section of the public. Being himself part of humanity the full expression of himself through his art should be his only ideal. If he does this, both commonplaceness and esotericism will be unknown terms, for they are distinctions which do not exist on deeper spiritual levels.

If technical problems do increasingly occupy the minds of young composers, it is to be deplored. Technique does not exist for its own sake, but for the objectification in terms of sound of inner concepts. The elevation of technique into a guiding force is highly dangerous,

for it leads to abstraction and final dessication.

Musical language is not more complicated than before : composers still, mostly, use the same number of notes. Complication is the result of the individual composers use of the language, and it is hard to say if the complications of Obrecht and his contemporaries are less than those of Schoenberg merely because he lived in an earlier epoch. If the estrangement mentioned in the question between the public and the complications of certain modern composers is real, I should say that it is the result of deficiencies in the music. The greatest art is and always will be simple in its expression of complex qualities, and not complex in its expression of simple qualities ».

Edmund RUBBRA.

SUISSE.

Tout d'abord, nous publierons intégralement la réponse de Henri GAGNEBIN qui, bien que pessimiste, précise les raisons exactes du malaise musical contemporain :

« A mon avis, les compositeurs actuels n'ont que trop bien répondu, sinon aux aspirations du moins aux préoccupations de leurs contemporains. La plupart des œuvres modernes sont tristes, sombres, sans une lueur d'espoir. Or la musique doit marquer aussi une évasion. Les auditeurs viennent au concert, non pour être replongés dans leurs tracas et soucis, mais pour y échapper. L'école des dodécaphonistes, avec son langage hermétique, ses logarithmes, son calcul différentiel et intégral est particulièrement responsable du fossé entre compositeurs et auditeurs. Je trouve dans le livre de Honegger « Je suis compositeur », à la page 24, cette remarque : « Pauvre public, si souvent dupé ! Ce qui dégoûte de la musique moderne, c'est la mauvaise musique moderne ! Quatre-vingt-dix-neuf détestables concertos portent un coup fatal à un centième, excellent... ». C'est vrai.

Dans la préface de **Bérénice**, Racine écrivait : « La principale règle est de plaire et de toucher ». Il semble que bon nombre de compositeurs contemporains prennent comme devise : « La première règle est de déplaire et de choquer ». C'est un vieux fond de romantisme. Parce que certaines œuvres célèbres ont été sifflées à leurs débuts, on croit qu'il suffit d'être sifflé pour être célèbre. Carl Spitteler mettait cette erreur en équation :

Dissonansky n'est pas compris,
Beethoven n'a pas été compris,
Donc Dissonansky = Beethoven.

Certes il est inutile de répéter ce que d'autres ont dit et l'originalité est un don précieux. Encore faut-il qu'il soit naturel. La bizarrerie n'en est que la caricature. Pour éviter tant la banalité que l'ésotérisme, il faut trouver en soi quelque chose de neuf et de frais et l'exprimer comme on peut et pour le mieux.

Sauf quelques exceptions, les auditeurs ne s'intéressent pas à la technique. Ils demandent qu'on leur serve des plats bien apprêtés et n'aiment pas les odeurs de cuisine.

Il ne me semble pas que ce soit le langage employé qui éloigne le public de la musique contemporaine. On se fait à tout et l'on en a tant entendu depuis trente ans ! Au surplus, et quoi qu'on dise, cette musique suscite de l'intérêt. Mais il faut qu'il ne soit pas déçu par trop d'essais ratés. Les œuvres fortes s'imposent toujours, avec le temps ».

Le musicographe suisse bien connu pour ses études sur les musiciens modernes, Willy TAPPOLET, insiste, lui, particulièrement sur l'importance des exécutions. Ce sont les interprètes qui ont le rôle le plus important. D'eux, en effet, résulterait le succès ou l'échec d'une œuvre nouvelle :

« Quelles sont les raisons de l'indifférence croissante du public à l'égard de la musique contemporaine ?

Dans son « Incantation aux fossiles », Arthur Honegger s'élève, avec son tempérament ardent et généreux, contre les programmes stéréotypés de nos concerts : Bach, Beethoven, Wagner, Chopin, Liszt ; il y voit un seul remède, ne tolérer que des exécutions parfaites et réussies des œuvres classiques et romantiques.

Peut-être pourrions-nous ajouter que nous devrions faire preuve de la même exigence à l'égard des œuvres contemporaines. Pourquoi ne pas témoigner du même respect, du même soin à l'interprétation d'une œuvre plus récente ? Une préparation minutieuse, une exécution soignée, spontanée et dégagée de toutes contingences matérielles, ne sont-elles pas les conditions même pour faire admettre, accepter, diffuser et propager une œuvre contemporaine, et lui donner les gages du succès ? Une interprétation « réussie » agit directement sur l'auditeur en ce sens qu'il est touché, ému, transformé par une œuvre musicale, qu'elle soit pré-classique, classique, romantique, post-romantique ou contemporaine.

Et nous n'en voulons pour preuve que trois exemples :

Ce fut un véritable triomphe, à l'occasion de la Fête des musiciens suisses, au printemps de 1942, à Neuchâtel, que l'interprétation du « Vin Herbé », de Frank Martin, après 140 répétitions - cent quarante - d'un ensemble de musiciens professionnels ; triomphe aussi, quand Ernest Ansermet, son orchestre de la Suisse Romande et Dinu Lipatti interprétèrent le 3[me] Concerto pour piano, de Bartok ; et il y a un quart de siècle déjà, Toscanini dirigeant « Pacific 231 », d'Arthur Honegger.

Je ne crois pas exact, enfin, de prétendre que notre époque refuse d'entendre les œuvres de musiciens contemporains. Mais pour que celles-ci soient entendues et appréciées, il faudrait avant tout que leurs interprètes aspirent à en donner des exécutions parfaitement réussies ».

Alfred POCHON, Directeur du Conservatoire de Lausanne, pour être modéré dans ses propos, ne fait pas preuve d'une moindre clairvoyance.

« Les jeunes compositeurs d'aujourd'hui semblent bien tenir compte de ce que leurs aînés ont écrit, mais naturellement, et heureusement, ils désirent à leur tour s'exprimer dans leur propre idiome. Et si cette voie inexplorée offre certains avantages pour qui sait s'y aventurer, elle présente aussi beaucoup de dangers car il n'y a plus, comme point d'appui, que l'imagination, la personnalité, le talent et le métier du compositeur.

Sauf dans certains cas regrettables, mais hélas nécessaires, où un compositeur se voit obligé d'écrire pour gagner sa vie, on ne peut pas hésiter à dire que pour pouvoir donner le meilleur de soi-même, un auteur doit pouvoir écrire librement ce qu'il ressent.

C'est par l'audition réitérée de certaines œuvres modernes de valeur qu'une partie du public arrivera à la compréhension des « problèmes de forme et de langage ». Cet éloignement » dont vous parlez peut provenir de plusieurs raisons : Le public (un peu dans tous les pays) a dû entendre des œuvres de contemporains souvent fort mal exécutées, soit par suite d'études ou de répétitions insuffisantes ou à cause de l'inexpérience du chef ou du soliste. Il en résulte un brouhaha, une cacophonie dont l'auteur n'est pas responsable, jusqu'à un certain point tout au moins.

Ensuite, comme nous l'avons déjà dit, il est difficile de discerner de prime abord l'ivraie du bon grain. Autrement dit, il y a, de la plume de nos contemporains, des œuvres fort belles et très réussies, même si elles sont risquées, innovatrices, « d'avant-garde ». Mais il y en a aussi un bon nombre qui n'ont que peu ou pas de valeur. Le nom d'un compositeur déjà célèbre n'est pas une garantie car des divergences de valeur assez sensibles se font souvent sentir d'une de ses œuvres à l'autre.

Cependant, on impose maintes fois au public l'audition d'une œuvre sans valeur, mort-née et qui n'apparaîtra plus - ou rarement - aux programmes.

Ces deux cas : exécution défectueuse d'une œuvre de valeur ou présentation d'une composition qui ne vaut rien ou presque rien, font que le public s'écrie : « La musique moderne, quelle horreur ! ! » (Il y a, heureusement, des exceptions à ces deux cas !) ».

Max FAVRE, lui aussi, arbitre sans aucun parti-pris le différend qui oppose actuellement l'auditeur et le compositeur. Nous publions intégralement sa réponse à notre enquête :

« Le compositeur sera toujours conscient du fait qu'il ne crée pas pour sa seule satisfaction personnelle, mais pour une communauté vivante qui doit être l'élite des auditeurs de musique.

J'ai l'impression que l'intérêt du profane aux problèmes de la technique musicale est minime, ce qui tient au manque d'éducation musicale et, par conséquent, de compréhension pour les questions techniques et théoriques.

Sans doute, c'est de nouveau le manque d'éducation musicale qui est, pour une bonne part, responsable de l'indifférence du public vis-à-vis de la musique moderne. Puisque l'auditeur ne possède pas les moyens de juger une œuvre nouvelle, il renonce aussi à la comprendre. Le public d'aujourd'hui n'entend pas faire un effort pour comprendre la musique, mais il veut être entretenu agréablement ; il ne cherche pas, au concert, l'émotion, mais la sensation et souvent ce sont le côté mondain et le snobisme et non l'intérêt de la musique qui l'attirent au concert.

D'autre part, les interprètes et les sociétés de concert, souvent eux-mêmes indifférents ou même hostiles envers la musique contemporaine, ne risquent pas, pour des raisons commerciales, d'imposer des œuvres nouvelles au public. Cependant, en Suisse, des exemples comme les programmes d'Ernest Ansermet, à Genève, et de Paul Sacher, à Bâle, prouvent que, dans une certaine mesure, l'éducation du public vers la musique moderne est possible.

Enfin, certaines tendances de compositeurs modernes ne facilitent évidemment pas l'accès du public à leurs œuvres. Je pense particulièrement à ceux qui détruisent volontairement toute hiérarchie naturelle des sons pour ériger un système purement mathématique qui néglige les affinités des sons et les conséquences expressives qui en dérivent. Seule une manière de composition qui tient compte des lois naturelles des sons (qui dépassent de beaucoup le système classique de l'harmonie) aura la chance de trouver une résonance dans l'auditeur parce que ces lois sont inhérentes à l'âme de tous les hommes et ne régissent pas seulement les sons et la musique ».

ITALIE.

Lodovico ROCCA, directeur du Conservatoire Giuseppe Verdi de Turin, a foi dans la musique moderne, à condition que celle-ci n'épouse pas quelques formes de caractère « intellectualiste ou cérébral ».

« Le cinéma, la radio, le sport ont quelque peu raréfié les auditeurs des manifestations artistiques. L'insistance d'une certaine critique conformiste et tendancieuse, prônant un genre cérébral d'expression musicale, que le public ne peut ni sentir ni aimer, a un peu troublé et désorienté son jugement.

Le style intellectualiste adopté par un certain nombre d'artistes d'aujourd'hui est la cause véritable du vide qui va se creusant entre eux et le public ; ce style est antipersonnel, non émotif, algébrique, voulu, compliqué ; il l'ennuie sans l'intéresser.

L'artiste contemporain, au moyen d'une technique ajournée et d'une sensibilité actuelle peut trouver, et quelques-uns les ont déjà trouvées, les voies du sentiment pour atteindre la clarté et la compréhension, en comblant toutes les exigences et accomplissant tous les devoirs de l'art moderne.

Il y a, même de nos jours, des musiciens très forts et personnels qui, travaillant sans se soucier des séduisants systèmes à la mode et des cliques, sont aimés et compris du public ».

ESPAGNE

1. « No creo que los músicos se hayan propuesto nunca traducir « las aspiraciones de su época », si por esto se entiende « aspiraciones colectivas ». Lo que pretende expresar el compositor es algo puramente individual : un mundo interior de emociones, anhelos inde-

terminados y confusos movimientos anímicos, nacidos del contraste de su « yo » con el Universo. Claro es que este contraste se ha concebido de manera diversa en cada época y en este sentido el compositor, como todo creador de arte, sufre el influjo de las ideas y de las tendencias que predominan en su ambiente. A una interpretación mecanicista de la Vida no le puede corresponder la misma música que a una cosmovisión (Weltanschauung) de tipo espiritualista o romántico.

2. Es innegable que la receptividad para la emoción musical se afina y perfecciona con la educación, pero supone siempre una predisposición innata, apreciable en personas no cultivadas y deficiente, a veces, hasta en profesionales del pentágrama. El mensaje del compositor ha de ser espontáneo y cordial, y dirigido a la masa de auditores capaces de sentir como él, sin concesiones a la sensibilidad de orden inferior, pero sin buscar el aplauso puramente intelectual de los técnicos.

Los escollos de la trivialidad y del esoterismo los evita el compositor que es sinceramente fiel a sí mismo, es decir, el que guiándose por su temperamento, trata de expresar lo que siente sin imitar a nadie, pero sin preocuparse de parecer original.

3. El auditorio a que me he referido antes no se interesa por los problemas técnicos. Sólo quiere que el lenguaje sea inteligible y que la forma no se desdibuje hasta el punto de resultar « informe ».

4. La relativa indifferencia del público respecto de la música contemporána radica, a mi entender, en la propia naturaleza de esa música. Si se piensa en el largo período transcurrido desde que el intervalo de tercera se percibía como disonancia hasta el momento en que ese intervalo se convirtió en el alma del acorde perfecto, y si se recuerda la violenta repulsa que motivaron algunos atrevimientos de Beethoven que hoy nos parecen deliciosos aciertos, se advertirá que el concurso del tiempo es necesario para que se hagan tolerables, primeramente, y luego gratos, ciertos encuentros de sonidos no practicados. Ahora bien, son muchos los compositores modernos que, sin tener en cuenta este hecho, se han propuesto en carrera vertiginosa y a porfía, imponer como norma constante la disonancia, cuanto más estridente mejor, persiguiendo hasta el exterminio toda sonoridad agradable al oído. Si a esto se añade la desorientación inherente a la atonalidad y la vaguedad de las formas, se comprenderá que los auditores tengan dificultad para adaptarse a tan brusca y subversiva evolución y que no hallen, por tanto, en algunas composiciones contemporáneas, el deleite que solían gozar en las obras que estaban a su alcance ».

Julio CASARES.

1. « Ante todo debo hacer constar que considero imposible contestar a estas preguntas con el detenimiento debido, ya que la profundidad y complejidad de los temas propuestos exigiríam un espacio muy superior al que, lógicament, puedo dedicar.

Ningún músico se ha propuesto - salvo rarísima excepción - traducir, de una manera consciente, las aspiraciones de los hombres de su época. Lo que ocurre es que si cada uno de los compositores está radicalmente afincado en su tiempo, resulta que, sin proponérselo, refleja estas aspiraciones y, con ello, ayuda a sus contemporáneos a tomar conciencia de ellas.

Así, la música « objectiva » - Strawinsky - representa, con su neoclasicismo, el ansia de orden estricto, riguroso y severo - ansia de seguridad, en fín - de la primera postguerra. En la segunda, este neoclasicismo nos parece frío, vacío y pueril. La amargura sin consuelo ni esperanza existencialista, la encontramos en Schönberg y Alban Berg.

Hoy, comenzamos a darnos cuenta de que ninguno de los extremos está la verdad. Y descubrimos los que hay de humano en Strawinsky, y de constructive y formalista en los románticos.

El problema de la soledad del compositor, de hondas raíces sociológicas - ya Ortega y Gasset nos habló de la impopularidad irremediable del arte nuevo - que en ningún momento significa desvinculación del creador musical con su época, deberá ser resuelto partiendo de un concepto de « comunidad », oponiendo a esta idea, la de « publico ». Hay que lograr que el oyente tome posesión apasionada de su puesto protagonista en la concepción de la obra.

2. Creo que no existe, - ni puede existir sin mema de las facultades creadoras - una intención explícita en el compositor, de escribir para los que le escuchan. Como ya dije en la respuesta anterior, si el compositor se mantiene fiel a su tiempo, su trabajo, automática-

mente, resulta adecuado para sus oyentes. Insisto en la necesidad de volver al concepto de « comunidad ». Y en este sentido, la comunidad litúrgica es el mejor ejemplo. Así, esquiveremos lo banal, por lo profundo ; lo esotérico, por lo amado en común.

3. El público no se interesa por la forma. Sí, por el contenido. El formalismo objectivista, que considero caducado, no logró, con su gra técnica, mantener el intéres en los públicos. Esta caducidad de lo puramente formal tiene su mejor síntoma en los jóvenes compositores. En efecto, no creo que estos se inclinen, cada vez mas, hacia los problemas técnicos de forma y lenguaje. Mas bien observo una reacción en la que lo cordialmente humano ocupa nuevamente su puesto.

4. La música moderna ha permanecido en el exilio del amor de los hombres. Para volver, pues, al hombre, habrá que seguir el camino del amor ; es decir, del corazón. En conjunto, creo que el problema está superado.

Federico SOPENA.

1. En todas las épocas o grandes momentos históricos donde la sumisión a normas escolásticas imperantes fué sustituida por un movimiento expansivo más libre - y de ello suministra ejemplo notorio el romanticismo musical del siglo XIX - se manifiestan de un modo simultanes variadas tendancias generales a le vez que diversos objectivos personales. Entonces los compositores, de un modo consciente, alimentan el propósito de traducir las aspiraciones artísticas del tiempo en que viven, conjuntamente con el anhelo de granjearse la adhesión de sus contemporaneos. Tal ocurre, a mi ver, en el momento actual, y el fenómeno se repite ahora con mucha mayor amplitud que anteriormente.

2. Evolución y revolucion - para usar vocablos de fácil aplicación y que muestran o evocam ciertos conceptos generales al alcance de todos - pueden representar puntos de partida o de meta, si se los relaciona con las aspiraciones de los compositores contemporaneos. Sin duda la revolucion halagará a los fervientes partidarios de una renovacion totalitaria ; pero su trayectoria, en mi opinion, tiene alcance reducido, si se considera el número de posibles adeptos en potencia, dentro del vastisimo campo filarmónico. La evolucion preparará mejor al auditorio de todos los paises para que logre familiarizarse sensorial y espiritualmente con tendencias novisimas cuya invosión es inevitable en absoluto y es ademas completamente necesaria para evitar el perjuicio del estancamiento, el triumfo de la rutina y el imperio de la vulgaridad.

3. El primer problema que plantea esta cuestión es el de fijar lo que debemos entender por « público cultivado » ? Se es cultivado por el hecho de asistir a muchas audiciones y oir muchos conciertos radiados, familiarizandose así con el repertorio musical de diversas naciones y diversas escuelas ? Se es cultivado por el hecho de mostrar un afecto no siempre real ante las novísima obras que ofrece la música moderna, sin poder distinguir, en realidad, entre lo digno de alabanza y lo digno de censura, y concediendo el mayor aplauso a determinadas obras, sin tener en cuenta su valor intrinseco, no siempre fácil de medir y menos en primeras audiciones, sino tan solo el hecho de que se desciasen de lo que parece ligado a estilos o técnicas más o menos tradicionales ? Seria indispensable fijar previamente aquellos extremos, so pena de formular una respuesta tal vez inexacta o por lo menos ambigua.

A mi juicio, la creciente indiferencia del público ante la musica modernisima se puede atribuir en no pequeña medida a varios factores. Uno, la complicacion creciente del lenguaje musical, lo que dificulta su compresión. Otro, la heterogeneidad de tendencias que dificilmente podrian quedar reducidas a un común denominador asequible. Otro más, la incurable pereza mental por parte de no pocos oyentes, lo cual impide aplicar el esfuerzo necesario para escuchar con atencion y juzgar con lucidez lo que en las premeras audiciones suele resultar incomprensible u obscuro. Otro finalmente, la previa formacion intelectual y artística del público, engendradora de prejuicios cuyos desarraigo resulta dificil. Tanto más se puede advertir esto cuanta mayor difusion alcanzan las nuevas corrientes, cuanto más se prodigan las audiciones de productos disimiles ; cuanto más se aumenta la cifra de autores que practican un arte novísimo, y cuanto más se advierte que este arte, aunque lleno de perspectivas luminosas, inspira obras que están con frecuencia en periodo de gestación estética y aun técnica, siendo por tanto incapaz de ofrecer, hoy por hoy, el relieve que el porvenir le tiene reservado. Porque la impresion general que se obtiene a la audicion a la lectura de no poca musica modernísima, permite establecer aquella conclusión

que recogí en mi « Historia de la Música » (2a edicion 1951, tomo II, pág. 621), con respecto a tanta música cerebral como inunda el mundo filarmónico : « Nace raquítica, exangüe, y muere, precisamente, de parálisis infantil o de vejez prematura ». Pero es de desear, y también de esperar, que en plazo breve se creen obras dotadas de mayor vitalidad, ya por su propia calidad y substancia, ya tambien por su elaboracion y realización técnicas, para que tales frutos alcancen por derecho propio y despierten prolomgado interés entre los filarmónicos que, libres de prejuicios, se apresten a oir con curiosidad y con respeto las futuras novedades, sean éstas cuales fueren y vengan de donde vinieren, para apreciar sus méritos, y acabar recibiendo las más sovinieren, para apreciar sus méritos, y acabar recibiendo las más sobresalientes con tanto afecto y entusiasmo como se pudieron recibir las sinfonías de Beethoven, los dramas liricos de Wagner o las obras maestras de los impresionistas franceses, una vez vencida la fase de manifiesto desdén ante el primero, de implacable hostilidad ante el segundo y de sonrisa burlana ante los terceros Lo cierto, en todo caso. es que unos, por sistena, niegan todo lo antiguo ; que otros, por sistema también, niegan todo lo moderno, y que snobistas y misoneistas contribuyen a difundir una desorientacion perturbadora en perjuicio de la Música.

José SUBIRA,
Membre du Conseil International de la Musiquc.
Secrétaire de l'Institut Espagnol de Musicologie.

« No creo apropriado el planteamiento de la pregunta, pues a mi juicio, los músicos de otras épocas no se propusieron en ningúm momento - al menos de una manera consciente - traducir al lenguaje musical las aspiracoones de sus contemporámeos.

El compositor debe escribir para su ideal de la música. Ideal éste, objectivo, independientemente de sí mismo y de los demás. Cuanto mas fiel sea a este ideal, mejor y mas profundamente será comprendido, aún sin habérselo propuesto.

Los problemas técnicos y formales de la música no logran despertar interés - fuera de los círculos puramente profesionales - en los intelectuales. Sería perfectamente posible y deseable une educación en este sentido, mediante obras en que los pensadores se esforzaran por dar una razón del fenómeno musical. La « Poética Musical » de Strawinsky y los escritos de Salazar - estos últimos excesivamente frondosos - señalan un excelente camino.

Evidentemente, el languaje musical es cada vez mas difícil. Sia embargo, creo que entre este lenguaje, casi exclusivamente para iniciados, y las excesivas concesiones al gran público, podría encontrarse un término medio, con lo que se aumentaria el número de los que pueden gozar de la nuestra hora. Tengo presente, al decir esto, algunas de las obras de Bela Bartok.

El artista capaz de lo mas complicado, puede expresar también lo mas simple. Todo gran músico debe aspirar alguna vez a ser entendido hasta por un niño.

Todo hace prever una simplificación en los medios expresivos cuando el lenguaje estético - hoy en plena renovación - se naya decantado ».

Gerardo DIEGO.

PORTUGAL

« Je crois que les ocmpositeurs actuels accomplissent parfaitement la tâche de composer une musique de leur époque, à tel point que j'estime que le public en général s'en éloigne un peu, parce qu'il ne veut pas la comprendre, formant ainsi entre compositeur et public un fossé qui devra être comblé, sans discussion du côté du public, ce dernier se rapprochant du premier au moyen de l'autoéducation, bien que le compositeur traduise parfaitement dans sa musique l'esprit de notre époque. Je me réfère particulièrement à Strawinsky, aux successeurs de Falla et à l'école française contemporaine, bien que les écoles atonalistes et celles qui divisent la gamme en quarts, huitièmes et jusqu'en parties de ton, ne doivent pas être considérées dans l'histoire comme le reflet de notre époque, mais comme simples techni-

ciens qui ne réussiront pas à changer la base de la musique traditionnelle.

Au moment de commencer son œuvre, le compositeur ne doit pas savoir si cette œuvre sera pour le grand public ou si elle ne parviendra qu'à un groupe plus réduit. Il doit la réaliser suivant sa personnalité, sa technique et ses goûts, pensant qu'il existe un public imaginaire qui jugera l'œuvre et que ce public est parfaitement capable de la comprendre dans ses plus petits détails. D'autant plus exigeant sera l'auteur envers ce public idéal, d'autant plus sévère il se montrera dans l'autocritique de son œuvre. L'art ne doit jamais être fait en vue d'une fin facile, car ce qui reste, c'est l'œuvre et non les opinions des contemporains envers elle.

Il existe malheureusement parmi l'intellectualité qui n'est pas musicienne, peu de penchant pour les problèmes profondément techniques de celle-ci, bien que la majorité prenne volontiers plaisir à l'écouter sans s'arrêter à réfléchir sur le pourquoi de ce plaisir. Je crois qu'une des façons de toucher à ce problème est d'exiger dans les études primaires, l'étude de la musique et du chant, puis après, développer ces études dans les universités en pensant que la musique est l'art le plus universel et en même temps celui dans lequel se traduit ce qui est le plus fondamental de tout art : l'union de l'intelligence et du divin. Heureusement, cet éloignement tend à disparaître chaque fois davantage et de jour en jour la musique prend l'importance qu'elle doit tenir dans la formation de la pensée humaine.

Je ne crois pas que l'éloignement du public pour la musique contemporaine soit dû à la complication du langage musical. Je suis plutôt enclin à penser que l'homme d'aujourd'hui mène une vie très difficile et recherche dans ses moments de loisir le plaisir facile. Tchaikowsky étant un musicien excellent, est parvenu à ne réclamer aucun effort de la part de celui qui l'écoute, même pour la première fois. Au contraire, il est nécessaire de méditer, penser et entendre plusieurs fois le quatuor n° 5 de Bartok pour s'apercevoir et jouir de l'immense beauté de cette œuvre. En plus de tout cela, tant que les concerts de toute sorte d'actes grâce auxquels on va entendre de la musique, seront des actes de caractère surtout social et que l'art ne sera pas quelque chose de fondamental dans la vie de l'individu, il existera toujours un éloignement entre le public et le créateur contemporain.

Cristobal HALFFTER.

« Je crois que le musicien ne doit jamais songer à « traduire » aucune sorte d'aspirations. Plus il est grand musicien, mieux il pourra créer son époque, de la même façon que la créent l'épicier et l'ingénieur, le banquier et le peintre. Je ne pense pas du tout que les artistes traduisent ce qui aurait été créé d'autre part. Ils sont aussi leur époque ; donc ils l'expriment par leurs moyens. Les « aspirations » des musiciens, comme tels, sont sûrement de créer de la belle musique. Ils peuvent croire y mettre quelque chose d'autre (une foi politique, par exemple), mais au fait, ce que nous « entendons » ce n'est que la qualité musicale de leurs œuvres. Et comme chaque époque se crée toujours plusieurs illusions vitales, évidemment que les musiciens s'illusionnent autant que les autres hommes, en croyant déposer leurs œuvres sur les divers autels que leur propose l'époque.

Au fait, qu'il soit catholique ou athée, libéral ou communiste, l'œuvre du musicien me touche de la même façon par ce qui fait sa valeur réelle. Il croira toujours, ou dans beaucoup de cas, faire servir son art à l'expression de ses espoirs ou de sa douleur, de ses idées, d'une foi. Et, c'est vrai qu'elles constituent un stimulant - mais non pas la vraie matière de ses compositions.

Plus grand il sera, d'autant mieux un musicien sera à même d'écrire de la musique pour toutes sortes de public, de la facile et de la difficile. Savoir jusqu'où il peut aller ne dépend que de lui-même. Mais, dans la plupart des cas, le musicien me semble limité par une seule direction : ou bien celle de la clarté (je ne dirai pas « facilité », ce serait admettre qu'il n'est pas un artiste créateur, et je ne considère pas ce cas-là), de la limpidité, ou bien celle de la complexité. Nous savons combien il est difficile de définir l'une ou l'autre, même au point de vue strictement technique. Je ne crains pas d'affirmer que le mal sera dans le parti-pris de simplicité ou d'ésotérisme, mais je pense qu'il court plus de risques en ayant celui de la simplicité, c'est-à-dire, la préoccupation d'être compris par toutes sortes de public.

(Dans cette réponse et dans la suivante, le lecteur voudra bien prendre en considération que, au Portugal, les plus modernes tendances de la musique n'ont pour ainsi dire pas pris contact avec le public ; je réponds donc dans l'abstrait, et non ayant en vue une situation réelle).

Plus il est cultivé, plus le public se sent intéressé par les problèmes de l'art ou des arts

qui lui sont familiers. Mais je ne pense pas qu'il leur porte un intérêt égal à celui du musicien ou du spécialiste. Il se passionne pour eux dans la mesure où leur connaissance lui permettra une pénétration plus profonde des œuvres qu'il aime, donc en fonction de son amour de la musique. Pour ce qui est de la jeune musique, on lui a laissé croire qu'il ne pourrait la « comprendre », à moins de pénétrer les secrets de la technique, ce qui est vrai jusqu'à un certain point seulement, vu que, dans quelque temps, l'oreille n'aura plus besoin de « grammaire » pour la pénétrer.

Il y a toujours d'autres raisons lorsqu'il s'agit du grand public. Il n'arrive jamais directement à l'art, sous quelle forme que ce soit. Je me demande donc si, pour ce qui est de la musique contemporaine, il y a d'autres raisons en dehors du fait qu'elle est contemporaine. Il me semble qu'à toutes les époques de rénovation, de révolution dans la musique, on n'a vu d'abord que la « différence », et donc la difficulté, et seulement après - parfois, longtemps après, - les ressemblances, la continuité avec le passé. Dès notre jeune âge, un certain langage nous est devenu familier ; ce langage est, en fait, la somme de tous les langages dont la musique s'est enrichie au cours des siècles. Si un autre se présente, la réaction moyenne sera toujours pour le nier et n'y voir que les « complications ».

Il est tout naturel, d'autre part, que, grâce au disque et à la radio, le public musical soit aujourd'hui beaucoup plus nombreux et donc moins cultivé, parce que le nombre des « arriérés » est logiquement devenu plus grand. Donc, il doit y avoir aujourd'hui beaucoup plus de gens dans le public à ne pas aimer les tentatives faites pour créer du nouveau. Il y aura encore ceux qui, musiciens ou non, cultivés ou non, acceptent que la musique doive exprimer « les sentiments et les hautes idées progressistes des masses populaires » (Manifeste de Prague). Pour ce qui est de ces derniers, mon espoir est qu'ils pourront un jour comprendre que, tout au contraire, il faut espérer que les masses arriveront à comprendre les sentiments et les hautes idées progressistes de tous ceux qui s'élèvent au-dessus d'elles.

Adolfo CASAIS MONTEIRO.

On parle des aspirations. Très bien. S'il est vrai que la musique a exprimé toujours, à travers le temps, les aspirations et les nécessités de la société dans laquelle elle s'insérait, je pense qu'il y a au présent, dans notre société, une opposition d'aspirations et d'intérêts qui donne à la musique un caractère d'indécision et de perplexité. La musique n'a pas trouvé encore son chemin. D'une part, un public qui demande de la musique anodine (au sens étymologique du mot) ou qui aime surtout la musique du passé ; d'autre part, la masse du peuple qu'impose la démocratisation progressive de la culture. C'est vers le second que la musique se doit acheminer.

Notre époque est tragique et en même temps pleine d'espoir. La musique en doit être le portrait. Comment ? Voici une question pour les musiciens qui sont aussi des hommes de leur temps.

Le compositeur doit écrire pour ceux qui l'écoutent, si ce n'est qu'on prétend ressuciter le délire individualiste de « l'art pour l'art ». On doit travailler pour l'éducation et l'amélioration des conditions de vie des hommes. Alors je ne vois pas le péril de la banalisation, car un public (un peuple) ayant une culture élevée sera toujours exigeant.

Les problèmes techniques de composition sont les affaires du musicien, du professionnel. Quant au public, seul le résultat de ces problèmes peut l'intéresser. Au reste on ne peut pas attendre de la part du public (d'ailleurs sollicité par d'autres sujets) un intérêt plus grand que ce que l'on peut exiger : l'amour et le sentiment de la nécessité de la musique.

Les raisons de l'éloignement sont, à mon avis, d'ordre social et esthétique.

Nonobstant la préférence du public cultivé (seul en cause dans cette question), pour la musique du passé, les musiciens d'aujourd'hui sont poussés, bon gré mal gré, par les forces sociales du mouvement, d'où vient l'indécision et la perplexité déjà mentionnées (voir la première réponse) et toutes les expériences qui, j'en suis convaincu, rendront possible le langage et les formes musicales capables d'exprimer les aspirations des couches populaires qui montent dans l'échelle de la culture.

Telle musique, dans ce qu'elle a de recherche et d'inquiétude, ne peut pas satisfaire un public qui aime les formes consacrées et les jongleries amusantes. L'indispensable travail d'éducation du public, d'un certain public au moins, ce public de demain, peut et doit être une des tâches des Jeunesses Musicales.

José SARAMAGO.

« Je pense que les musiciens d'aujourd'hui ne remplissent pas les conditions requises, à savoir : traduire les aspirations de leur époque (c'est-à-dire, de l'homme commun), aider leurs contemporains à en prendre conscience et les appeler à l'action - je me permets d'ajouter - dans la mesure où, eux-mêmes, s'éloignent des problèmes concrets en présence et s'approchent des tendances soit artificialistes (forme), soit plus ou moins individualistes et subjectives (contenu). Une telle attitude est inconcevable dans un monde menacé de destruction et dans lequel les gens ont besoin de conserver un souffle humain dans toutes les manifestations auxquelles elles sont sollicitées.

Le compositeur doit écrire en s'acheminant vers le point de vue de ceux qui l'écoutent, c'est-à-dire, du public, et non de celui de quelques élus. Cela n'implique pas la banalisation de la musique dès qu'on prend au sérieux le problème de la culture du peuple, ce qui suppose une question préalable parmi d'autres : l'accroissement de son niveau de vie. De plus, l'étude théorique ne signifie pas nécessairement l'ésotérisme, pourvu qu'on soit convaincu de la tâche qu'on doit s'imposer, d'après les conditions posées dans la première réponse. C'est une façon d'être conséquent.

A mon avis, les problèmes techniques de forme ou de langage n'intéressent le public cultivé (exclusion faite des professionnels), que dans la mesure où ces problèmes s'insèrent dans la totalité des problèmes réels (par ces mots, j'exclus, évidemment, les pseudo-problèmes). L'adhésion à cette totalité du réel est une des prémisses qu'on trouve à la base de la compréhension du mot culture.

Le langage musical devient de plus en plus compliqué d'après le degré d'artifice qu'on y introduit. Faute de spontanéité et de naturel, une telle façon de s'exprimer devient un obstacle responsable de l'indifférence du public. Voilà la technique comme une fin en soi-même. Socialement et pratiquement, on peut considérer d'autres causes, telles que l'éducation, l'habitude, la culture et, surtout, la faiblesse du pouvoir d'achat des grandes couches populaires, pouvoir d'achat qu'il faut tenir en compte en ce qui concerne la consommation de la musique. Et on sait bien comment les conditions d'existence matérielle déterminent l'être en société.

Eduardo NUNES DOS SANTOS.

L'art n'est rien d'autre qu'un trait d'union entre l'artiste et son époque. Il n'y a d'art vivant que dans le sens de l'histoire. Il appartient donc aux musiciens de donner expression musicale aux forces vivantes de la société qui leur est contemporaine, en travaillant directement sur la réalité quotidienne que leur offre le monde qui les entoure et dont ils font partie : non pas en l'accueillant passivement, mais en la re-créant, en l'insérant dans le jeu complexe et dialectique d'un monde en perpétuel devenir.

Cette tâche ne sera remplie que si le musicien parvient à établir une communication réelle avec le public auquel il s'adresse immédiatement. Le problème de l'accessibilité se pose, en conséquence, à tout artiste conscient et responsable, comme un problème de première nécessité. Si la musique se réfugie dans un ésotérisme auquel n'a d'accès qu'un très petit nombre d'auditeurs, si elle devient le fief exclusif et impénétrable de quelques initiés seulement, elle trahit par là même sa mission. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de musique pour les élites : une cantate de Bach, une symphonie de Beethoven, un quatuor de Bartok - parce qu'ils représentent l'expression épurée et profonde de moments différents, de la conscience humaine - s'adressent également à tous les publics, sans restrictions ni distinctions.

Il est aussi absurde de parler d'une révolution purement formaliste ou technique de la musique, que de parler d'une révolution atteignant exclusivement le contenu. La forme et le contenu d'une œuvre d'art ne s'opposent pas ; ils sont en vérité indissociables, car ils représentent les deux côtés d'un même problème : celui de la prise de conscience - esthétique et sociale - du musicien par égard à son époque et au sens dans lequel le développement de celle-ci se produit. Où se trouve donc la nouveauté des formes musicales qui moulent un ancien contenu, qui servent à exprimer d'anciennes idées ? Et si le contenu est vraiment nouveau, il exige par là même une forme nouvelle qui soit à même de le traduire. Ce qui nous permet de conclure que la recherche de nouvelles formes musicales n'est qu'un des aspects (et non des moindres) du problème de la création d'une musique foncièrement nouvelle. Le formalisme, c'est tout à fait autre chose. Tout récemment encore, Ilya Ehrenburg l'a très justement remarqué : « **Le formalisme, ce n'est pas l'intérêt pour la forme, c'est l'absence de contenu** ».

Dans le monde où nous vivons aujourd'hui, le musicien ne peut s'isoler du peuple qui

travaille et construit l'avenir. Lui seul peut lui dicter cette musique nouvelle - aussi bien par la forme que par le contenu - dont les compositeurs d'aujourd'hui, par tant de voies différentes, sont à la recherche.

Luis Francisco REBELLO.

La tendance objective de la musique de l'entre-deux-guerres l'a libérée du poétique, du pittoresque, du subjectif... mais aussi du social et du philosophique. Il faut recréer une musique capable d'exprimer les grands mouvements de notre époque, cette époque où il y a tant de courants inexprimés au point de vue musical. C'est une tâche très difficile parce qu'il n'y a pas de sentiment commun, il y a une multitude de sentiments qui s'opposent et se combattent : notre temps est à la recherche de son âme...

Le compositeur doit écrire pour ceux qui l'écoutent... sans forcer sa nature. Banalisation et ésotérisme sont des écueils à éviter, contre lesquels il n'y a qu'une seule défense : celle de l'équilibre des formes dans l'esprit du compositeur. C'est une affaire de personnalité créatrice, non de règle extérieure.

Je crois que le public cultivé des non-professionnels, s'intéresse peu ou très peu aux problèmes techniques de forme ou de langage musical. Il aime ou il n'aime pas la musique qu'on lui offre... il ne sait pas approfondir les raisons de son acceptation ou de son refus.

La complication croissante d'un certain langage musical contemporain n'est pas la seule, mais c'est la plus grande responsable de l'indifférence du public. C'est un phénomène d'ordre général : dans la poésie on l'a observé il y a longtemps. Le compliqué n'est jamais à la mesure du commun. Des raisons d'ordre esthétique auraient exigé une compréhension et une étude très poussée que seuls des professionnels peuvent atteindre.

Ferreira de ALMEIDA.

« Je crois - et c'est un truisme de le dire - que tous les musiciens remplissent pour notre temps et pour quelque autre, leur tâche dès qu'ils se dévouent honnêtement à leur métier : faire de la musique. On ne peut pas être un technicien honnête en dehors de son temps. C'est une affaire d'érudition que de savoir que, en tout temps, il y a eu des controverses théoriques, des musiciens faisant des expériences harmoniques, des musiciens qui, tout en expérimentant, ont créé la musique la plus belle.

Le public est toujours moins nombreux qu'il ne se croit et qu'on ne le fait croire - et il a pris toujours pour de la folie les œuvres qui traduisaient le plus - à ce que nous jugeons - les aspirations de son époque à lui.

Le musicien se doit d'écrire pour ceux qui l'écoutent. Mais, voyez-vous, il n'a même pas toujours écrit pour ceux qui devraient l'exécuter. Wagner, « qu'on ne pouvait pas chanter », n'est-il pas aujourd'hui un des plus populaires, un des plus grands compositeurs ? La dernière musique de Beethoven, n'était-elle pas de la « musique de sourd » ? Et sourd, qui le sera maintenant : lui, ceux qui ne voulaient pas l'entendre, nous qui aimons cette musique-là un peu béatement ?

Le fait d'un musicien de devoir écrire pour ceux qui l'écoutent, c'est de la nature même de la musique. Je n'excuse pas les deux types accomplis du médiocre : ceux qui jouent sur le mauvais goût et la paresse pour se faire applaudir et ceux qui jouent sur un faux ésotérisme pour se faire choyer des snobs.

Le public cultivé ne s'intéresse pas à ces choses-là ; encore il ne s'y est jamais intéressé. Nous ne voudrons pas prendre pour du public cultivé **en quelque chose**, tous ceux qui se voudront tels. C'est une faute à notre époque tragique d'avoir permis - et heureusement après tout - à tout le monde de se croire cultivé parce qu'on peut, d'un coup d'œil, voir un rien de la culture. La diffusion des formes extérieures de celle-ci a induit en passivité ceux-là mêmes qui avaient en eux des besoins plus profonds. Le Moyen-Age a discuté comme nous des problèmes d'esthétique : seulement on savait - et parmi nous on ne le sait pas encore - que l'art, tout comme la vie, il faut le mériter.

Je ne crois pas que la « complication croissante du langage musical » soit plus croissante ou plus compliquée que tous les autres langages modernes : poésie, peinture, physique, mathématiques, éthique, biologie, etc... On se fait du progrès une drôle d'idée. Les raisonnements de Platon sont-ils tellement plus simples que les philosophèmes de Bergson ?... Désormais, en ne niant pas l'existence d'un problème très grave de la création artistique et qui est de prendre l'échafaudage pour l'édifice, je ne crois pas tout simplement le langage

musical moderne le seul responsable d'une indifférence quelconque du public. Et il y a aussi la responsabilité des commis-voyageurs de morceaux connus, qui s'enrichissent au commerce de flatter la mémoire auditive des habitués des concerts. Mais pourquoi serions-nous si exigeants ? On fait aujourd'hui de la musique, par le monde et à une heure donnée, pour un nombre incroyable d'auditeurs : les concerts publics, le phonographe, la radio, ce sont de merveilleuses réalités. Nous voici tous comme des courtisans de l'Allemagne princière. Seulement on veut nous faire croire deux erreurs : que tout le monde peut profondément s'intéresser à tout ; et que tout ce qu'on fait se doit de chercher à plaire. Or, la vérité est que les hommes - et très justement - n'aimeront jamais et avec une égale profondeur les mêmes choses ; et que l'art se doit, non de plaire, mais d'**appeler**. A quoi ? Mais à tout ce que vous voudrez : Dieu, la connaissance de soi-même, la conscience des devoirs et des droits des peuples… tout. Et parfois c'est très dur d'être appelé. Et excusez-moi ce pessimisme, aussi optimiste que mon français l'a permis ».

Jorge de SENA.

CANADA.

« Probably such an enquiry would bring a wide variety of replies from different composers ant there are no means of securing a great number of individual opinions. One can judge by the practice of composers. Quite obviously many of our younger composers write to please themselves : some of them follow the theories and practice of such masters as Schönberg, Hindemith, Bartok, and others, with varying degrees of success but it cannot be said that music of this type has as yet a wide appreciative public in Canada. Others are more conservative. On the whole one can only say that a composer should write as the spirit moves him and if he combines creative power with technical facility his music is likely in the end to gain favour. After all only a small proportion of music written in the past survives in the regular concert or operatic repertoire and one can assume that this will be so in the future.

With the exception of a few sophisticated listeners the reaction of the public is largely determined by emotional response. On the other hand there are always a few whose interest penetrates more deeply and who cultivate musical discrimination by reading, attending lectures or by repeated listening to gramophone records.

Public distrust of new developments in music doubtless arises from the fact that the ordinary listener (in this country at least) regards music as a form of relaxation rather than mental stimulation. The technique of a new idiom is seldom if ever unterstood by the majority and is probably felt to be unduly disturbing. In short, public reactions are usually instinctive - rarely analytical.

E. Mac MILLAN.

Un autre correspondant attaque le public qu'il rend en grande partie responsable du malaise musical contemporain.

« Terrible question ! Elle définit en une phrase tout le problème de la musique contemporaine !

L'art est toujours, en définitive, fait pour un public. Les œuvres musicales ou dramatiques n'ont de signification vivante que lorsque des interprètes les projettent vers un public assemblé. Un livre n'a de signification que lorsqu'il est lu, etc…

Mais l'art a ses exigences propres, sa morale. L'artiste est donc responsable d'abord et avant tout vis-à-vis de son art.

Le divorce profond qui s'établit entre la musique contemporaine et le public est dû, à mon sens, non pas aux artistes créateurs, mais bien à ceux qui dirigent le goût du public : impressarii, interprètes, directeurs de maisons d'opéras, « managers » d'orchestres symphoniques ou de postes radiophoniques.

Les interprètes (instrumentistes, chanteurs et chefs d'orchestre) se font un répertoire « basique » à même les chefs-d'œuvre du 18me, du 19me siècles et à même les œuvres désormais admises du début du 20me siècle (impressionnisme). Alors que les interprètes du passé,

du seul fait qu'ils étaient en même temps compositeurs, n'exécutaient guère que leurs propres œuvres, les interprètes de l'époque contemporaine doivent alimenter leur répertoire à même des œuvres venues d'ailleurs que d'eux-mêmes. Née au dix-neuvième siècle, cette tendance a été « cumulative », si bien que de nos jours, par la puissance de la répétition, le public n'a pas « suivi » l'évolution naturelle et normale de la musique et en est demeuré à une esthétique dix-neuvième siècle. Tout ce qu'il ne peut rattacher à ses habitudes auditives, il le rejette.

Les compositeurs contemporains n'ont donc pas à se soucier du public, s'ils sont sincèrement les artistes créateurs avant d'être des « arrivistes ». Dans cette aventure, il y aura évidemment des sacrifiés. De toute façon, les chefs-d'œuvre survivent.

Que les compositeurs écrivent avant tout pour leur satisfaction personnelle. S'ils parviennent en même temps à capter l'admiration du public, tant mieux pour eux. Sinon, tant pis pour le public.

Chaque compositeur doit trouver sa propre technique, se faire son métier et son langage : c'est son problème et son affaire. Le public cultivé n'est intéressé qu'au message des œuvres, au résultat et pas du tout à l'alchimie de l'arrière-boutique ».

U. S. A.

Ici, nous regrettons la brièveté, le laconisme des réponses américaines.

« It is not good trying to tell a composer (or any other artist) what he should do. He works as it is his nature to work.

The listeners take a very little interest in the technical problems of form or language which seem to monopolize more and more the attention of the young composers.

I think the complication of musical language is largely to blame ».

Elmer DAVIS,
Washington.

« If the composer is not composing for his listeners, he had best keep his compositions to himself. Real composers have always had something to communicate to others.

The average listener has some interest in sheer technique, but his main interest is in musical communication.

I think the lack of public interest in contemporary composition is partly due to the contemporary complication in composition, but I believe the greater reason for this lack of interest comes from a realization that the composer is not a very deep thinker in human affairs, that he is essentially a little man ».

Prof. Charles H. MORGAN.
Amherts College.

« I believe that the composer, like all other artists, should follow his own bent. If the is inclined to be too esoteric, however, he should realize that his audience will be limited accordingly, and he should recognize in principle that just as he is following his own bent in composing, so do listeners respond to what attracts them.

James T. FARRELL.

GRECE.

« Le compositeur doit exprimer sa pensée, son état d'âme et créer des œuvres qui dérivent d'une vraie émotion intérieure.

Dans ce cas-là il ne peut pas prendre en considération des moyens dont il dispose et réduire sa pensée à ces moyens.

Il ne doit pas transiger avec la pauvreté technique qui peut l'entourer et s'exprimera en usant même idéalement, sinon pratiquement, de tout ce qui pourrait servir à l'expression

de sa pensée et de son inspiration.

Cette façon de composer apportera surement de grandes désillusions au compositeur, mais c'est, selon mon avis, la seule par laquelle la musique peut se développer et rendre de vraies œuvres d'art ».

Manolis KALOMIRIS.

TURQUIE.

« L'œuvre d'art naît de l'immense effort que font la conscience et l'intelligence artistiques, pour résoudre le problème posé par le subconscient. Elle est donc la conséquence d'une observation introspective, d'une contemplation intérieure. Or, le subconscient individuel, ce trésor recélant une infinité d'expériences des temps immémoriaux, auxquelles se trouvent surajoutées, à travers les siècles, mille formes évoluées de ces expériences mêmes, n'étant, en réalité, qu'une infime partie, d'abord du subconscient de la communauté à laquelle appartient l'artiste, et ensuite, du subconscient collectif et universel, embrassant l'humanité toute entière, l'artiste doit arriver à une parfaite communion avec l'âme collective. Mais l'âme individuelle, tout en faisant partie de l'âme collective, s'en détache pour avoir une vie à part et presqu'indépendante d'elle, ce qui lui donne sa personnalité et caractérise sa production à elle : l'œuvre d'art. C'est alors que la conscience et l'intelligence artistiques entrent en jeu, dont la tâche est d'établir l'ordre et l'eurythmie entre ces deux sources de la création et de tailler et façonner la matière brute et informe qu'elles lui proposent. L'artiste qui arrive à cette synthèse, évite du même coup, et la banalisation et l'ésotérisme.

A. Adnan SAYGUN,
Professeur au Conservatoire d'Ankara.

PEROU.

Je ne puis admettre qu'un auteur normalement constitué, au physique et au moral, intelligent et connaissant son métier et ses obligations sociales, puisse écrire « pour sa seule satisfaction personnelle ». Cette sorte d'onanisme musical, s'il existe, désigne chez le compositeur un état anormal, morbide.

Toute composition a été écrite par son auteur pour être écoutée par autrui, mais peut être destinée, de par son style ou son genre, à un certain auditoire. Même le compositeur de « musique pure » (cela existe-t-il ?), équilibré mentalement, ne songe pas à écrire pour un petit comité, ni « pour lui » ni « pour ceux qui l'écoutent ». Il fait ça simplement, honnêtement, selon ses sentiments, son talent et son intelligence. A moins d'aberration, on n'écrit pas volontairement une symphonie, dont l'exécution exige 60 ou 70 instrumentistes, pour le seul plaisir présumé d'un auditoire de prosélytes plus ou moins initiés ou sincères.

Le public cultivé qui s'intéresse aux problèmes techniques de la musique me semble être infiniment moins nombreux à notre époque qu'à celle des « Bouffons » ou de Gluck-Piccini. Les bagarres assez comiques que provoquèrent les musiques d'avant-garde, entre 1918 et 1930, me semblent avoir été voulues surtout par les snobs et des musiciens qui assurément n'écrivaient pas exclusivement « pour leur satisfaction personnelle » ; il y avait là beaucoup de polissonneries de jeunes et de vieux, et, je crois, assez peu de « public cultivé » ; cela faisait spectacle plutôt que concert. On se demandera toujours, probablement, si beaucoup de compositeurs, très jeunes à cette époque, ne furent pas volontairement complices de ces chahuts, souvent fort bien organisés et très réussis.

Nous vivons une ère apparemment paradoxale. Cela est très sensible chez les compositeurs actuels (pas nécessairement très jeunes), qui s'intéressent tout particulièrement à la forme et au langage, alors même que la « vitesse de l'existence » ne permet plus de discerner avec

précision les formes et langages divers (purs ou métissés) qui sont nés durant ce premier demi-siècle. A notre époque, vertigineuse à tout point et en tout lieu, ce qu'apprécie le public, éclairé ou simplement sensible, c'est le fond bien plus que les contours ; mais encore faut-il que ce fond soit assez épicé, car l'auditoire doit écouter et avaler vite. Peut-être est-il temps, pour les compositeurs, de se rappeler (et je me méfie et me garde tant du Coq que de l'Arlequin) que le public gourmet savoure la cuisse de poulet ou les frites tout aussi bien dégustées entre le pouce et l'index, que découpées dans une assiette du XVIIIme, avec un couvert d'argent.

Jusqu'en 1900 (plus ou moins), le public était au maximum invité - et encore en général poliment - à changer d'opinion esthétique et de sentiment artistique une fois à peu près dans le cours de son existence. Cette opinion avait donc tout le temps de naître, vivre, se maintenir ou tituber, lutter, vaincre ou abdiquer. Or, depuis le début de notre siècle, les amateurs de musique et les musiciens eux-mêmes ont eu à se décider pour le romantisme, le néo-classicisme, le symbolisme, l'expressionisme, le polytonalisme, l'atonalisme, l'hémitonisme. le microtonisme, un nouveau néo-classicisme contre lequel elle semble s'escrimer un nouveau néo-romantisme ; tout cela saupoudré de cérébralisme, d'intellectualisme et de surréalisme. C'est mettre le professionnel à une rude épreuve. Que dire du public, même « cultivé » ?

Andres SAS, Lima.

NOUVELLE-ZELANDE.

The composer should write for his personal satisfaction but would be foolish to disregard the listener and the possible effect of his composition. The result would depend upon the quality, ability and outlook of the composter. If his work is great, true and sincere, it avoids both the difficulties mentioned here.

The cultivated public is generally interested in the **results** rather than the **means** by which the composer attains it.

Public here has not reached a stage of « indifference » to contemporary music. Opportunities for hearing it are too restricted at present and a definite willingness to hear it is evident. when it is performed.

Prof. H. HOLLINRAKE, Auckland.

INDES.

M. M.P. SAMBAMOORTHY, de Madras, pense que les compositeurs doivent écrire pour eux.

Seul le public cultivé s'intéresse, selon lui, aux problèmes techniques de forme et de langage.



Tel est, dans sa contradiction brute, l'essentiel des réflexions suscitées par nos questions. Ces contradictions même en font une image assez exacte de l'opinion courante, et la similitude des réactions dans les pays les plus éloignés nous est garante de l'universalité du problème.

Sur certains points, l'accord est presque unanime : *Non, le public ne s'intéresse pas aux problèmes formels ou techniques,* pas plus que le dîneur ne demande

au chef restaurateur les recettes de sa cuisine : ce qu'il veut, c'est que le plat LUI paraisse bon. Le drame, c'est que, dans la majorité des cas, le plat servi par nos maîtres-queux musiciens ne lui semble pas bon.

Alors ? Responsabilité du public ou responsabilité des musiciens ? Ici, les opinions sont plus divisées. Pour les uns, le compositeur a tous les droits, le public tous les devoirs. Pour d'autres, la position est inverse. Les deux thèses sont développées ingénieusement de part et d'autre. Mais on ne manquera pas de remarquer que les défenseurs du compositeur omnipotent partent en général de déclarations de principes, leurs adversaires de la constatation de faits. Idéologie ou réalisme ? Au lecteur de faire son choix.

On aura noté aussi la fréquence de l'argument-slogan : Beethoven, Wagner, d'autres encore, ont eux aussi provoqué des réactions similaires. On trouvera plus loin, dans l'étude de J. Chailley, un essai d'analyse technique qui tend à réduire à ses véritables proportions la valeur de ces raisonnements, au fond, assez sommaires. Plus sérieuse est l'analyse, faite par quelques-uns, des divergences sociales que présentent la musique du passé et celle du présent. Serait-il vrai, comme le dit l'un de nos correspondants, que la musique passée cherchait à toucher le cœur et que nos comtemporains, délibérément, ne veulent plus parler qu'à l'intelligence ? Mais en ce cas, la nostalgie de la musique du passé, que garde dans son ensemble la quasi-totalité du public, ne serait-elle pas le signe que, précisément il a conservé un cœur et qu'il regrette que les compositeurs affectent de n'en pas avoir ?

Ainsi se trouverait expliqué l'éparpillement des réactions devant notre question du rôle social du compositeur. Il appartient à un monde dur et menacé, redoutablement intelligent, et qui a, hélas, perdu le sens du but de cette intelligence. Traduira-t-il les défauts de ce monde ou les amendera-t-il ? Demande-t-on à l'art de renchérir sur l'oppression que cause ce monde dont on souffre, ou au contraire d'aider à son évasion ? Le compositeur sera-t-il un diagnostiqueur ou un guérisseur ? Et ceux qui se tournent vers lui comme vers le détenteur du secret d'un bonheur qui s'éloigne seront-ils déçus lorsqu'ils prêtent à son art la puissance magique d'être celui qui délivre ?

Fugandi curas artifex, mulcendi pectora primus. Voici ce qui se lit à Vienne sur le monument élevé à la mémoire de Joseph Haydn. Notre musique contemporaine méritera-t-elle, dans l'avenir, une aussi belle épitaphe ?

DEUXIÈME PARTIE

CONSTATATIONS

Les données du problème posées, nous allons jeter un coup d'œil panoramique sur le monde musical, en nous attachant particulièrement, et de façon objective, à souligner l'activité de ce que nous pourrions appeler, puisqu'il ne nous est pas possible matériellement d'examiner le « cas » de tous les pays de notre planète, les points culminants et caractéristiques.

Nous n'avons, dans notre présente enquête, ignoré délibérément aucune nation. Si nous ne faisons pas mention dans ce chapitre de l'une de celles-ci ou si nous la nommons en termes brefs, c'est parce que, dans la synthèse que nous désirons établir, elle se rattache directement ou peut être musicalement assimilée au « cas » d'une autre nation que nous citons avec plus de détails, ou encore que nous n'avons pu obtenir les renseignements désirés.



Nous avons posé les questions suivantes :

1. Quelle est approximativement dans votre pays la proportion des auditeurs s'intéressant à la musique, globalement et par rapport à chaque catégorie :
a) de public (milieux sociaux, âges, etc.) ;
b) de musique (moderne, classique, jazz ; symphonique, de chambre, théâtre lyrique ; intérêt aux œuvres ou aux seuls interprètes).

2. Quels sont dans votre pays les auteurs les plus joués et ceux qui attirent le plus le public ?

3. A quelles raisons attribuez-vous les réponses données aux questions 1 et 2 ?

Ainsi prendrons-nous, comme exemples-types, le « cas » musical des pays et villes suivantes, d'après les opinions et statistiques fournies, soit par des musiciens, soit par des mélomanes, soit par des auditeurs ainsi localisés :

FRANCE : *Paris, Melun, Strasbourg, Nancy, Montpellier, Verdun*, du *Tarn-et-Garonne*, des régions de *Caen, Angoulême, Dijon* et *Beaune.*

AFRIQUE DU NORD : *Alger et Tunis.*

BELGIQUE : *Bruxelles, Anvers, Bruges et Verviers.*

SUISSE : *Lausanne et Genève.*

ANGLETERRE, ITALIE, SARRE, AUTRICHE *(Vienne)*, ESPAGNE *(Madrid)*, PORTUGAL *(Lisbonne)*, U.S.A., CANADA, MEXIQUE, NOUVELLE-ZELANDE, AUSTRALIE, INDES *(Madras)*, PEROU *(Lima)*.

FRANCE (1).

On remarque que les villes les plus proches des centres musicaux les plus importants, sont celles qu'atteignent le moins dans la décentralisation, les activités musicales. Et pourtant, cela ne signifie pas que ces villes soient les moins musiciennes.

Mme S. D. de *Melun* (S. et M.) résume assez bien la situation musicale d'une ville d'environ 18.000 habitants proche de 40 kms de la capitale :

Pour ce qui est du questionnaire n°2, je ne puis vous dire que ceci :

Melun, trop proche de Paris pour avoir une vie musicale autonome, n'a que de très très rares manifestations musicales. Il est difficile de faire établir la proportion demandée, cependant je dois signaler qu'un travail intéressant a été réalisé depuis 10 ans :

1) D'abord auprès des promotions d'élèves-maîtres dans le chant choral - 1940 à 1944 - en partant des sources : chants populaires authentiques.

2) Puis l'application directe par l'un d'eux aux enfants de l'enseignement primaire (Groupe Pasteur) où une chorale de 150 enfants obtient de très bons résultats et dont un groupe sélectionné a déjà remporté de nombreux prix sur le plan : départemental d'abord, puis régional, puis national, et qui a même été désigné aux éliminatoires de 1950 pour le concours instrumental.

D'autre part les J. M. F. de création très récente prennent une extension rapide : 400 inscription environ actuellement. Le concert commenté, donné fin janvier, par Norbert Dufourcq et Janine Da Costa, a été suivi par eux tous avec un intérêt très grand : musique de piano, de J.-S. Bach à Poulenc.

Il faut compter sur les jeunes et les étayer - ils sont enthousiastes et ne veulent pas de choses à demi -. Ils iront facilement à la compréhension de fond des œuvres si on les y aide.

Strasbourg est l'une des premières villes musicales de France après Paris. Chaque année, elle reçoit des milliers de mélomanes à l'époque de son Festival. Mais il nous intéresse davantage de prendre cette ville de 200.000 habitants comme exemple d'une cité distante de Paris de plusieurs centaines de kilomètres qui entretient une vie musicale très active en dehors du festival annuel, et durant plus de huit mois.

1. PROPORTION DES AUDITEURS.

Il se dégage d'un long rapport sur l'activité musicale de cette ville, que les Strasbourgeois sont, en général, musiciens. La répartition des auditeurs par rap-

---

(1) L'étude sur la situation musicale à Paris, déjà parvenue tardivement, a été égarée par la poste sur le chemin de l'imprimerie. La refaire eût entraîné une aggravation considérable dans le retard de parution de ce numéro. Nous avons cru préférable de donner tel quel le bon à tirer, d'autant qu'une telle étude eût présenté un moindre caractère de nouveauté que la plupart des autres. Nos lecteurs voudront bien nous en excuser.

port aux différents genres musicaux, Musique de chambre, Concerts Symphoniques, Représentations lyriques, Musique religieuse, J.M.F., Hot Club, n'a rien de caractéristique. En Europe, les proportions sont à peu de chose près toujours les mêmes :

a) **Concerts symphoniques :**
à partir de 16 ans... (Intellectuels, Etudiants, Professions libérales).
b) **Musique de chambre :**
à partir de 18, 20 ans (Elite).
c) **Concerts J. M. F. :**
jusqu'à 30 ans.
d) **Théâtre lyrique :**
tous les âges... (Tous les publics).
f) **Jazz ; Hot club :**
Jeunes de 18 à 35 ans (génération montante).

N. B. — Les places chères se vendent, au théâtre.
Pour les divers concerts, les jeunes apprécient beaucoup les réductions ou cartes gratuites ... ou prennent des promenoirs...

A partir de ce tableau général, précisons la situation à l'aide de quelques chiffres se rapportant aux diverses activités de la ville :

Concerts.	Auditoire (Chiffres approximatifs)
MUSIQUE DE CHAMBRE Société. 6 Concerts par an.	environ : 400 membres.
CONCERTS SYMPHONIQUES	
Ville de Strasbourg. Orchestre municipal. 10 Concerts symphoniques. 2 Concerts hors-série, avec chœurs. Chorale de la Cathédrale (dir. : Mgr. A. Hoch) Chœur de St-Guillaume (dir. : M. Fritz Munch)	1.000 abonnés. Ce chiffre sera peut-être dépassé. auditoire variable suivant programme moyenne de 1200 à 1550 (promenoirs non compris).
THEATRE LYRIQUE 11 à 12 œuvres par saison.	3.000 abonnés. Public différent de celui des concerts.
Les « AMIS de la Musique » (organisent les Festivals)	688 membres.
CONCERTS DIVERS	
1. **Concert mensuel de Radio Strasbourg** (cartes gratuites) - (public très mélangé)	1.000 auditeurs, en moyenne.
2. **Récitals divers**	extrêmement variable (de 30 pers., à salle comble !)
3. **Public J. M. F.**	près de 3.000 membres.
4. **Jazz**	Hot Club : 50 membres. 300 membres, achetant disques. Concerts : 800 à 1.000 pers.
AUTRES MANIFESTATIONS	
Eglise Saint-Guillaume : J.-S. Bach : Passions Chœur de Saint-Guillaume Direction : M. Fritz Munch	1.000 pers., Eglise comble

Chorale de l'Eglise Réformée :	600 pers., église comble
Direction : M. Charles Muller.	
8 à 9 Cantates de J.-S. Bach par an, données dans le cadre du culte.	
Evénements de la dernière saison :	
1. Audition intégrale des Chorals du Dogme,	600
en 2 concerts ;	700
2. Récital d'orgue à St-Thomas	2.000 pers., église comble
M. Albert Schweitzer	1.400
concert donné 2 fois :	
concerts donnés en la même église :	auditoire **habituel** (maximum) :
	250 (orgue avec 1 soliste)
	400 (orgue avec chœur).

2. *COMPOSITEURS LES PLUS JOUES.*

Statistiques établies sur 30 concerts d'importance différente :

Compositeur	Nombre d'œuvres.
J.-S. BACH	12
Beethoven	11
Mozart	8
Roussel	5
Ravel	4
Hindemith	4
Brahms	3
Haydn	3
Liszt	3
Schumann	3
Fauré	2
Honegger	2
Rivier	2
Schubert	2
Fr. Adam	1
Bartok	1
Debussy	1
Dukas	1
Franck	1
Haendel	1
Frank Martin	1
Mendelssohn	1
G. Mahler	1
Strawinsky	1
Schoenberg	1
etc..., etc...	

D'où il résulte :

a) Equilibre entre les Classiques et les Romantiques.

b) Présence des modernes devenus « classiques » par la fréquence avec laquelle ils se trouvent dans les programmes (par exemple : Roussel, Ravel...).

c) Nombreuses premières auditions de « Modernes », telles que :

1. CREATIONS MONDIALES :
   Florent Schmitt : 5 pièces pour chœur mixte et orchestre.
   Jolivet : Concerto pour Piano (dont on sait les avatars...)
   Rivier : 5[me] Symphonie
   « Stabat Mater ».
   Poulenc

2. PREMIERE AUDITION EN EUROPE :
   Honegger : Symphonie N° 5

3. LES CREATIONS LYRIQUES depuis la Libération :

1. Béatrice et Bénédict.	(Berlioz) première représentation scénique en France.
2. Martine	(H. Rabaud).
3. Judith	(Fr. Adam).
4. Puck	(M. Delannoy).
5 Noé	(Cl. Arrieu).
6. Assomption de Hannele.	(C. Erlanger).

4. PREMIERES AUDITIONS LYRIQUES EN FRANÇAIS :

1. Peter Grimes.	(Benjamin Britten).
2. Mathis le Peintre.	(Hindemith).

A noter cependant que cette année, on renonce à toute création : programme classique, en rapport avec les préférences du public et sa composition sociale.

3. *RAISONS.*

Dans le cas particulier de Strasbourg, pour examiner les raisons qui font préférer aux auditeurs certains compositeurs à d'autres, il semble qu'il faille considérer 4 cas différents, par ordre d'importance :

1. J.-S. Bach.
2. Beethoven, Mozart...
3. Schumann, Brahms (Bruckner).
4. Les Modernes :
   a) Les modernes connus, devenus classiques par la fréquence avec laquelle ils apparaissent dans les programmes.
   b) Musique moderne nouvelle, premières auditions.

1. **J. S. BACH.**
   (Passion, Cantates, Magnificat, nombreuses œuvres d'orgue...)
   Raisons : **la TRADITION locale.**
   a) Activité du chœur de Saint-Guillaume.
      1. M. Ernest Munch (père).
      2. M. Albert Schweitzer.
      3. M. Fritz Munch.
   b) Activité de la Chorale de l'église Réformée.
      1. M. Niesberger.
      2. M. Charles Muller.
   c) Les Organistes : tradition ; deux écoles.

2. **BEETHOVEN, MOZART**
   (Symphonies et Concerto...)
   Raisons : **Attitude Conservatrice.**
   Tradition.
   Position culturelle particulière à l'Alsace, que l'on connaît. Dualité psychologique.

3. **SCHUMANN, BRAHMS, (Bruckner).**
   a) **les Modernes devenus classiques :**
   (Symphonies, Concerto de Piano (Schumann).)
   Raisons : Les Romantiques sont toujours goûtés, il y a dans ce cas une question de **Tempérament.** (Le public apparaît au premier abord plus sentimental que sensible).

4. **Les Modernes :**
   Attitudes et raisons **VARIEES.**
   Raisons : **GOUT :**
   on apprécie suivant goût **personnel**
   Debussy (ex. : Nuages et Fêtes).
   Dukas (ex. : L'Apprenti Sorcier).
   Roussel (ex. : Suite en Fa, Symphonie).
   Ravel, Strawinsky, etc...
   impossible de donner une appréciation globale; les raisons sont variables d'un auditeur à l'autre.
   b) **les « Modernes » ;**
   Le public n'apprécie pas outre mesure les premières auditions ; il n'est, **ni** vraiment rétif, **ni** vraiment récalcitrant ; mais on observe une certaine réserve de la part des auditeurs. Petit dosage passe !
   La solution à ce problème réside dans l'administration de doses « homéopathiques ». Les programmes de la saison 1951-1952 ont fort heureusement tenu compte de ce problème et la Direction des Concerts nous offre un programme très équilibré et à la fois très élevé.
   Attitudes et raisons diverses : même contradictoires :
   a) Conformisme ; critique, protestation. Cas Jolivet.
   b) Ouverture d'esprit, curiosité intellectuelle ; goût ; en ce qui concerne :
   1. Honegger (ex. : Jeanne au bûcher).
   2. J. Rivier (ex. : 3e, 5e Symphonies).
   3. Hindemith (ex. : Mathis le Peintre) donné en Français.

4. *CONCLUSION.*

Les possibilités ne manquent pas à Strasbourg. La renommée musicale de cette ville n'est plus à faire. Le public est loin d'être passif; c'est lui qui, finalement, décide des programmes. D'autre part, les organisations locales s'efforcent de maintenir la vie musicale à un niveau élevé et sont bien loin de décevoir les auditeurs de musique en leur présentant un programme équilibré et adapté à leur goût, tout en maintenant le contact avec les grandes œuvres de l'Ecole Moderne.



Après l'*Alsace*, la *Lorraine*. Prenons l'exemple de *Nancy*.

Nancy est une ville de 130.000 habitants. Sa banlieue est très peuplée. La salle Poirel, offre 1.050 places. Elle n'est comble que quelques fois, cinq ou six, dans l'année. En moyenne deux à trois concerts ou surtout récitals par semaine, faisant une salle, toujours en moyenne de 400 à 500 personnes. Mais, le Nancéien sort peu.

a) On y remarque des personnes de tous âges : jeunes étudiants, personnes âgées souvent munies du livret de l'œuvre. Donc de très bons mélomanes. Prédominance très nette

de personnes du sexe faible, surtout chez les jeunes. Le snobisme en est la cause, et c'est lui seul qui remplit à moitié la salle. Classe bourgeoise presqu'exclusivement (surtout de la bourgeoisie d'origine lorraine).

b) La musique moderne est boudée. Le jazz seul, grâce aux 5.000 étudiants, trouve une bonne audience. Pas de classiques trop profonds. Les romantiques surtout, les choses bien connues et maintes fois entendues. Les interprètes y sont pour beaucoup. Chopin et Beethoven sont les plus demandés, Bach ensuite, à cause de la Société des Amis de l'Orgue en Lorraine et de la récente célébration du 2me centenaire de sa mort. Le théâtre lyrique (opéra-comique et opérette) attire les foules de toutes les classes de la société.

Et notre correspondant de préciser : Il y a à Nancy d'excellents mélomanes et critiques, une centaine peut-être; mais peu de véritables mélomanes, en fin de compte, comparé au nombre de snobs. C'est le type de ville où l'*interprète* compte pour beaucoup. Même un grand exécutant ne pourra grouper dans son auditoire qu'une centaine de personnes, s'il n'a pas fait, avant son concert, une très importante publicité, ou, principalement, s'il n'appartient pas à la région.

Montpellier, capitale du Languedoc (environ 100.000 habitants), nous donne le type de la ville méridionale où le vocal prime volontiers le symphonique. L'activité musicale est honorable. Mais si l'Opéra rassemble un fervent public lorsque Meyerbeer, Verdi ou Massenet sont à l'affiche, et si les ballets espagnols surtout, font recette, les grands concerts symphoniques doivent, pour satisfaire la majorité, annoncer des œuvres de Bach, de Mozart ou de Beethoven. Et bien que Chopin et Liszt, présentés en récitals commencent à lasser les mélomanes, les compositeurs modernes n'en sont pas pour autant appréciés. L'avant-garde est, en effet, représentée par Debussy ou Ravel. Albert Roussel déconcerte, mais attire cependant une élite qui grandit peu à peu. Tout le reste est englobé sous l'étiquette

« aussi vague que réprobatrice de « modernes »; ici, l'aversion et le refus envers les « modernes » se confondent avec l'antipathie à l'égard du jazz, considéré dans sa totalité comme musique informe de barbares ; Honegger est redouté, professeurs d'harmonie besogneux et compositeurs inspirés sont mis sur le même plan, Jacques Ibert n'est accepté que dans la mesure où ses plaisanteries sont voyantes. Toujours dans la même phalange maudite, Bartok (quand son nom même est connu !) et Strawinsky demeurent symboles d'exotisme inquiétant. Schœnberg est inconnu.

Ce même public laisse végéter misérablement les tentatives de musique de chambre - il est vrai qu'on ne les lui a pas présentées sous le jour le plus persuasif une certaine partie - infime, se retrouve aux concerts d'orgue ; la manécanterie de Mgr. Maillet, et l'excellente manécanterie locale, ont plus de succès.

Les jeunes de l'enseignement secondaire surtout, font aux J. M. F. un auditoire docile et appliqué, désireux d'acquérir des connaissances musicales, et qui sait avec sagacité distinguer entre solo de conférence, et présentation d'une intelligente modestie.

Le jazz a toujours ses fanatiques, parmi les jeunes surtout : un petit groupe de purs, appartenant en grande partie à l'Ecole des Beaux-Arts, se réunit dans une cave pour officier autour de la Nouvelle-Orléans. Une conférence d'Hugues Panassié fut suivie très attentivement, par de jeunes intellectuels soucieux de se documenter.

Verdun est une ville de garnison (environ 20.000 habitants). Aussi, cette cité est-elle, sur le plan musical, le type de ville peu privilégiée et qui, pourtant, compte de nombreux mélomanes souhaitant des concerts de plus en plus fréquents. Notre correspondant nous écrit :

« Il faudrait que les grands centres comme Paris, Strasbourg, Lille, nous envoient leurs lauréats, pour donner des récitals. Il ne s'agirait pas de grands artistes internationaux, mais

tout le monde serait content, jeunes artistes et auditeurs », et de poursuivre : « Nous regrettons le manque de concerts, car le cinéma accapare tous les auditeurs qui, au lieu de pouvoir apprécier la grande musique, ne connaissent finalement que la musique légère ».

D'après la réponse du *Tarn et Garonne,* dans cette région, les mélomanes semblent beaucoup plus intéressés par les concerts symphoniques que par la musique de chambre. Quant au théâtre lyrique, s'il attire davantage des auditeurs souvent très peu mélomanes, ces derniers exigent à l'affiche de très grands noms. Et, d'une façon générale, le nom d'un artiste prévaut toujours sur la qualité de ses interprétations. Une œuvre d'avant-garde peut être applaudie beaucoup plus qu'une page de Bach ou de Beethoven, si le soliste est connu, ou plutôt reconnu, avant son récital, comme célèbre.

Toutefois, dans cette région, les compositeurs romantiques, et les compositeurs espagnols, fussent-ils modernes, jouissent d'une certaine faveur, au détriment de Mozart, par exemple.

Mais les auditeurs, en résumé, demandent unanimement plus de concerts et de récitals. Les jeunes recherchent le jazz parce qu'ils n'ont pas assez l'occasion d'assister aux manifestations musicales de classe.

Caen, l'une des villes normandes les plus éprouvées par la guerre, compte peut-être 70.000 habitants à l'heure actuelle.

Les auditeurs de musique, au nombre seulement de 1.300, représentant une élite bourgeoise et de plus nombreux universitaires, préfèrent Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt. Et cependant, les jeunes s'initient avec le plus grand intérêt, aux grands compositeurs français modernes. Si le théâtre lyrique attire de nombreux spectateurs, la musique de chambre ne compte que quelques dizaines d'auditeurs sincères.

Mais la ville sinistrée ne compte plus de salle de concerts. Et l'éducation musicale est très simplifiée. Notre correspondant note cependant avec plaisir quelques progrès sérieux dans cette éducation servie par les Jeunesses Musicales.

Extrait d'une lettre de notre correspondant de *Nantes :*

Vous n'ignorez certainement pas les difficultés que nous rencontrons en province, difficultés telles que nous nous demandons avec angoisse ce que sera l'activité musicale d'une grande ville dans quelques années. Indifférence du public, orchestres ne travaillant pas assez par suite de la compression des budgets artistiques (une répétition d'orchestre revient à plus de 100.000 francs !), abstention volontaire des grands solistes qui n'osent plus risquer et des jeunes artistes toujours déficitaires etc... Heureusement que le développement constant du mouvement J. M. F. nous permet d'espérer la relève du public. Et le problème principal est là. Car si les concerts symphoniques se heurtent à d'importantes difficultés matérielles les solistes, eux, se heurtent surtout à la défection de l'auditoire. Il faut donc recréer un public et celà grâce aux J. M. F..

Angoulême, en Charente, une riche province française, compte 50.000 hab.

C'est le théâtre lyrique, rajeuni par Paul Cabanel, de l'Opéra, qui attire avec *Faust,* le *Barbier de Séville,* ou quelques opérettes, la majorité des auditeurs. Auditeurs qui ne dépassent guère 300 lorsqu'il s'agit de musique sérieuse.

Mais doit-on noter que cette ville n'organise guère plus de quatre récitals

(et de musique de chambre seulement) par an ? Deux concerts symphoniques dans l'année seraient un maximum.

Les auteurs à succès : Mozart, Liszt, Debussy, Gershwin.

En Côte d'Or, deux villes : *Dijon* et *Beaune*. Le bilan musical de l'année, que nous communique notre correspondant est assez caractéristique et bref pour être intégralement cité.

A Beaune (12.000 habitants) une société de musique de chambre qui pour vivre devait réunir 70 adhérents n'a pas pu tenir.

A Dijon (120.000 habitants) une société de musique de chambre qui pour vivre devait réunir 150 adhérents a fermé ses portes l'an dernier. Elle faisait venir des artistes comme le Quatuor Lœwenguth, Soulima Strawinsky, Poulenc et Bernac, etc...

A Dijon, de nombreuses auditions d'artistes concertistes de passage réunissent 2 à 300 auditeurs - au plus - à condition que les programmes soient « sûrs » : Chopin, Beethoven, Debussy, Ravel, etc...

Les concerts symphoniques du Conservatoire font salle grâce à des distributions abondantes de cartes dans les écoles.

Les concerts J. M. F. sont très suivis (800 à 1000 auditeurs).

A Beaune, le chœur de la Collégiale qui chante ordinairement Palestriina, Victoria, R. de Lassus, M.-A. Charpentier, Schütz, etc... est très encouragé par l'opinion publique.

A Dijon, la Maîtrise de la Cathédrale est considérée et traitée comme une institution municipale.

A un récent concert (programme : de Pérotin à Josquin des Prés) : 2.000 auditeurs appartenant à toutes les catégories de la société.

Au conservatoire, création récente (Janvier 1951) d'une classe d'orgue : 14 élèves.

AFRIQUE DU NORD.

Il est difficile d'évaluer la population, assez flottante, d'*Alger*. Environ 300.000 habitants, dont 5.500 étudiants.

L'activité musicale de cette ville a pris une ampleur manifeste depuis une trentaine d'années.

Les concertistes sont toujours venus volontiers dispenser le meilleur de leur talent ; le violoniste Vieuxtemps et le maître St-Saëns sont décédés dans notre ville qui eut la joie d'accueillir : Jenö Hubay, Kubelik, Thibaud, Enesco, Mischa Elman, Menuhin, violonistes ; Risler, Godowsky, Braïlowsky, Kilenyi, Rubinstein, José Iturbi, Cortot, Uninsky, pianistes ; les cellistes Casals, Hekking, le guitariste Segovia, etc.. Vers 1936, sous l'impulsion et la direction éclairée d'Henry Defosse, disciple de Fauré, se fonda une Association des concerts symphoniques groupant un orchestre de 75 unités qui maintint une activité bi-mensuelle jusqu'en 1944 date à laquelle la radio-diffusion reprit le flambeau pour son compte personnel et institua la formule du concert hebdomadaire qui a fait ses preuves depuis ; l'orchestre de la radio possède 63 musiciens recrutés par concours d'un niveau assez élevé, il est donc logique que les chefs d'orchestre, tant titulaires, qu'occasionnels, qui se sont succédés au pupitre aient désiré de faire connaître au public les œuvres marquantes orchestrales de ces dernières années ; les représentants de la musique dodécaphonique furent mis successivement sur le pavois, ainsi des compositeurs modernes britanniques, américains, suisses, soviétiques, français ; parmi les noms auxquels nous sommes redevables de tant de premières auditions nous citons : Victor Clowez l'actuel titulaire de l'orchestre de Radio-Algérie ; Jean Clergue ; Giardino ; Ed. Appia de la radio suisse ; George Weldon du Birmingham city orchestra ; Eric Paul Stekel, actuel directeur du Conservatoire de Sarrebruck dont l'influence entre 1944 et 1947 fut très grande et essentiellement bénéfique, avec Paul Klecki nous aurons terminé la

nomenclature des noms qui ont laissé une empreinte profonde à la vie musicale (1).

L'Opéra municipal conserve sept mois et demi une troupe lyrique, un corps de ballet et donne chaque semaine, six représentations soit de grand opéra, d'opéra ou d'opérette ; l'orchestre de 43 musiciens est « municipal » et engagé à l'année, durant la saison estivale des concerts en plein air sont donnés dans les endroits différents et très suivis.

Les concerts de la radio, en plus d'un soliste différent chaque semaine, ont déjà donné en première audition les symphonies d'Honegger, le concerto pour orchestre de Bela Bartok, son concerto pour violon, également celui d'Alban Berg, celui pour piano de Schönberg, le concerto pour violon de William Walton et celui de Katchaturian avec des réactions diverses de l'auditoire, certaines avec un franc succès.

Musique de chambre, peu d'amateurs, mais s'y recrutent les plus sincères, les plus compréhensifs et les plus compétents ; un quatuor formés d'artistes de la radio s'en est allé dans le sud algérien répandre la bonne parole ; là où n'existe pas de piano le quatuor donne l'impression d'un tout qui apporte la joie de la musique consolatrice.

Les auteurs classiques et romantiques viennent naturellement en tête des préférences ; chez les contemporains : Ravel, Debussy, le public vient plus volontiers entendre des œuvres déjà consacrées.

Milieux sociaux ! très mélangés aux concerts, forte proportion estudiantine, j'ai eu la surprise d'entendre un ouvrier ferronnier siffler, fort bien, le second mouvement de Shéhérazade ; on ne peut dire par ce qui précède que la musique fasse partie intégrante des racines de la vie du pays, l'emploi du temps réservé dans les programmes scolaires à l'étude de la musique est par trop minime, aussi les efforts des programmes de radio, les récitals divers, l'action des J. M. F. qui s'avère ici éminemment constructive, devraient à la longue constituer un fond solide d'auditeurs avertis.

Enfin ajoutons que le snobisme est un mal nécessaire dont l'action en musique est comparable au zèle fécondant de la mouche du palmier.

Tunis compte 200.000 habitants. Parmi ceux-ci, environ 4.000 auditeurs.

Ces auditeurs comprennent : professions libérales, particulièrement professeurs de l'enseignement secondaire et autres, avocats, commerçants aisés.

Age moyen : entre 30 et 50 ans. Il faut y ajouter pour une part assez importante « Les Jeunesses Musicales ».

Leurs préférences vont au symphonique moderne (il n'existe pas de musique de chambre). Il y a affluence au théâtre lyrique ; mais cela tient à la rareté des représentations de ce genre et aussi au fait que ce sont de très bonnes troupes venant, soit de Paris, soit des meilleurs théâtres italiens et encore parce que ces représentations ont un caractère mondain. Les interprètes, au concert comme au théâtre, sont très suivis et appréciés, selon les cas...

Les compositeurs les plus joués : les **classiques** (Beethoven) ainsi que Weber, Rossini ; et les plus appréciés : les **modernes** (Strawinsky, Ravel et tous les Russes depuis les Cinq jusqu'à... Katchaturian, Chostakovitz, Prokofieff).

Les raisons ? Le théâtre municipal (1200 Pl.) est parfois plein, le plus souvent aux trois quarts seulement, entre octobre et mai avec pause de 3 semaines pour Noël et autant à Pâques. (1 concert par semaine).

Il y a aussi les « Jeunesses Musicales » 1.600 à 1.800 inscrits approximativement.

Chaque concert présente un soliste, parfois de classe.

Un exemple : Au dernier concert la partition de « L'Oiseau de Feu » n'est pas arrivée. A l'annonce faite sur scène par le Chef d'Orchestre, la salle répond par des exclamations consternées. Faisant suite, l'avis que cette œuvre est remplacée par « l'Invitation à la Valse » provoque de nouvelles protestations de regret.

Notons encore qu'à Tunis l'enseignement musical dans les écoles est le même qu'en France.

Il y a aussi un Conservatoire, subventionné par l'Instruction Publique.

Enfin les enfants ont encore des chorales, manécanterie, etc... très intéressantes. La Mané des Sables composée uniquement de petits garçons de 6 à 12 ans environ a donné de très bonnes exécutions a capella de musique religieuse, principalement.

(1) Faisons encore mention de l'activité du Conservatoire, dirigé par Gontran Dessagnes.

BELGIQUE.

La *Belgique* tient, dans l'Europe musicale, l'une des places prédominantes. Et bien que le «cas» belge soit assez complexe si l'on en juge par les réponses souvent contradictoires de nos correspondants, nous pouvons, en dehors de la situation musicale de Bruxelles, assimiler celles des différentes villes et diverses contrées de ce pays, à celles des villes secondaires et provinces françaises, surtout en ce qui concerne la décentralisation.

Donnons l'avis de l'un de nos correspondants :

En Belgique et à Bruxelles en particulier, le nombre de concerts a considérablement augmenté depuis ces dernières cinquante années.

Aujourd'hui les concerts se donnent dans une salle qui en contient trois mille et les concerts se donnent à trois exécutions. Chaque concert est donc suivi par huit à neuf mille personnes ; sans compter les jeunesses musicales qui existe depuis dix ans et dont le nombre d'adhérents est actuellement de douze mille. Outre ces grandes manifestations musicales qui ont lieu chaque semaine au Palais des Beaux-Arts il y a encore toutes sortes de manifestations musicales de moindre importance ; mais il y a tous les auditeurs de la Radio qu'il est impossible de dénombrer. Les grands concerts sont tout naturellement suivis par la haute et moyenne bourgeoisie en raison du prix des places qui est élevé. Cependant certains concerts sont donnés à la Maison du peuple pour les ouvriers, à des prix démocratiques ; il faut encore signaler les Concerts de Midi, institués pour les employés de bureau qui ne rentrent pas chez eux entre l'heure du midi. Ces concerts sont très suivis. Il y en a deux par semaine qui réunissent deux mille personnes.

A Bruxelles la vie musicale est très intense et les programmes assez divers. Cependant il n'y a jamais une saison où ne domine le nom de Beethoven, ce qui veut dire que si les organisateurs l'y inscrivent, c'est qu'ils savent que par lui, le public est assuré ; Beethoven a la grande majorité des suffrages, ensuite, par ordre de priorité, Tchaikowski, Bach et Mozart. Wagner est très peu connu et peu aimé en général. Très peu de personnes aiment la musique moderne, on ne la comprend pas, elle semble trop compliquée et surtout souvent trop agressive.

Un autre correspondant nous affirme que la Musique Symphonique recueille les suffrages de 75 à 85 % des auditeurs, alors que la musique de chambre ne peut compter que sur 20 à 25 % de ces derniers.

La musique moderne :

La musique moderne prise dans son sens strict : tendances extrémistes des atonalistes et polytonalistes, conceptions musicales parfois bien vagues, innovations rythmiques, enfin la recherche du « neuf » à tout prix, etc., ne trouve qu'un public très restreint parmi les auditeurs : musiciens, amateurs avertis, professionnels s'intéressant au développement des formes musicales et aussi avouons-le, le cortège de « snobs » qui veulent être soi-disant à la page, mais n'y comprennent goutte !

Remarquons qu'il y a des raisons directes à ce manque d'enthousiasme, pour la musique moderne, telle que je l'ai définie, à part les retransmissions par radio (je mets ici en évidence le rôle éminent joué par le grand orchestre symphonique de l'I.N.R., direction Franz André ; l'étude ou la propagation d'œuvres d'avant-garde par MM. Souris et P. Collaer), nous n'avons en province que rarement l'occasion d'apprécier à leur juste valeur certaines belles œuvres contemporaines. N'oublions pas non plus les grandes difficultés d'exécution que rencontrent les musiciens d'orchestre dans l'étude de maintes pièces.

En Belgique, tous les compositeurs peuvent trouver audience. Mais sans doute les musiciens belges ont-ils, à juste raison, une priorité. Citons entre autres :

Peter Benoît, J. Bloch, A. de Boeck, Paul Gilson, Mortelmann, E. Tinel.

Et notre correspondant de donner quelques précisions :

Le développement de la radio, et tout doucement de la télévision a un inconvénient : le public se dérange moins vite pour l'audition musicale en salle de concert. Il y a aussi le point de vue d'économie domestique : la vie actuelle est très chère ; de nombreuses personnes regardent 2 fois avant de se permettre le luxe d'aller écouter un beau concert.

Les efforts déployés par les « Jeunesses musicales » portent leurs fruits, mais trop lentement à mon avis. Encore trop peu d'enthousiasme parmi les jeunes ! Le développement de la vie moderne oblige la jeunesse à découvrir de nombreux aspects des activités humaines : sports, excursions d'études, voyages de vacances. En surplus des programmes scolaires de plus en plus surchargés ! Les élèves de nos collèges ne trouvent plus le temps pour travailler leur instrument, ils n'ont pas la patience nécessaire pour surmonter les difficultés d'exécution. C'est bien plus facile d'ouvrir un bouton de radio ou d'écouter un disque.

Pour cultiver et favoriser le goût musical on pourrait en même temps en faire bénéficier les musiciens professionnels (je ne parle pas des harmonies ou fanfares qui sont proportionnellement mieux favorisées que les musiciens d'orchestres symphoniques) : pourquoi ne pas organiser **régulièrement** des concerts pour les masses ouvrières : il n'est pas nécessaire de jouer du Bach dès la 1re fois, pour former leur goût musical ; le répertoire est immense : il s'agit seulement d'un peu de psychologie : savoir s'adapter au niveau artistique moindre que le sien peut-être mais tout aussi enthousiaste et sincère.

Un troisième correspondant s'attache surtout, et presque exclusivement à préciser le goût de l'auditeur d'après les programmes de Radio. Il en dégage d'ailleurs l'importance des émissions musicales aussi bien en ce qui concerne la satisfaction des mélomanes que l'importance de l'initiation musicale pour les jeunes.

Et ainsi, avons-nous une proportion concernant la province de Belgique que nous pourrions assimiler à la province française.

Par exemple, la Belgique, comptant environ 8.000.000 d'habitants, on peut estimer à 1.500.000 le nombre de possesseurs d'appareils de T.S.F., dont 75.000 pour la région de *Namur*. Parmi ces derniers, auditeurs de musique, après la chanson et la musique légère, l'accordéon semble rassembler la majorité de suffrages. Viennent ensuite les mélomanes, auditeurs de musique sérieuse, qui choisissent de préférence la musique classique et les modernes de tous les pays, comme à Bruxelles. Sans doute, comme en France, une telle ville souffre-t-elle d'un manque d'activité dans la décentralisation.

Cette parenthèse fermée en ce qui concerne les villes secondaires de Belgique. citons quelques lignes d'une éminente artiste de *Bruxelles* :

Les auteurs les plus joués sont Beethoven, Bach (surtout en ces années commémoratives) et Chopin. Je suis convaincue que les raisons qui font préférer les récitals, les opéras et les concerts symphoniques à la musique de chambre, sont dues à la paresse du public. Et aussi au fait qu'il est très sollicité par d'autres spectacles, où la musique joue un rôle secondaire.

Ce qui attire le plus sont les récitals de musique classique. Après, le théâtre lyrique, le concert symphonique, et en queue - hélas - la musique de chambre.

Le public non évolué préfère entendre un interprète célèbre, sans s'intéresser spécialement au programme. C'est vous dire qu'il ne désire pas faire d'efforts, et que la musique moderne ne séduit qu'une petite élite. Pour illustrer ce que j'avance, je vous dirai que de nombreux auditeurs des Concerts de Midi à Bruxelles, vont à la séance sans savoir ce qu'ils entendront, et souvent, qui jouera. Ils cherchent un bon petit concert de musique classique, et comme ils sont assurés que l'interprète sera bon, ils se désintéressent des détails du programme.

En ce qui concerne *Anvers*, nous voulons donner ici l'avis d'un éminent interprète, Alex de Vries, sans commentaires :

La proportion des personnes s'intéressant véritablement à la musique est petite, très petite. Elle existe à l'état très dilué et à dose homéopathique au sein d'une communauté qui se comporte comme si la musique n'existait pas. (Elles - la communauté et la musique - ne s'en portent pas plus mal d'ailleurs).

Il n'y a, me semble-t-il, que des différences peu sensibles, tout au plus quantitatives, mais jamais qualitatives, entre les différents milieux sociaux. La nature a distribué avec un étonnant sens de l'égalité dans toutes les classes sociales, parmi les personnes de toutes les conditions et de tous les âges l'ignorance et la compétence - celle-ci avec une révoltante avarice, celle-là avec une prodigieuse générosité. Dans le domaine musical j'ai pu constater l'existence des catégories suivantes :

a) **Les ignorants absolus**, ceux que le Dr. Ingegnieros dans son remarquable livre sur le langage musical et ses troubles hystériques (si, si, ces troubles existent) considère, comme représentant **l'idiotie musicale** : comme la musique n'existe pas pour eux, ils n'appartiennent pas à la communauté des auditeurs, ce qui est très souvent leur seule et unique qualité. On les retrouve dans tous les milieux. Pourtant, en Belgique, depuis le temps de Rogier, ils ont marqué une constante et incorrigible prédilection pour la carrière de Ministre de l'Instruction Publique. Pour le reste ils sont inoffensifs.

b) **« Ceux qui aiment les Arts »** : amour rarement réciproque et donc fatalement stérile. Ils sont timides mais sincères. Ils aiment Beethoven et Chopin, qui, s'il n'eut pas le mérite de la surdité, fut tout de même le « poète du piano » n'est-ce-pas ? Ils aiment même - probablement pour compenser leur timidité - Wagner. Ils ont par contre la bonne habitude de payer leurs places.

c) **Les snobs** : Le snobisme - cette maladie de l'âme comme disait Proust qui était bien placé pour le savoir - le snobisme est assez répandu parmi les amateurs éclairés (où finit donc leur amateurisme et où commence leur éclairage ? ?). Ils n'écoutent que les « vieux maîtres » et les dodécaphonistes. La condamnation totale de toute la production musicale postérieure à Palestrina et antérieure à l'opus x de Schönberg est très bien vue dans ces milieux. Pourtant, il est plus fin, plus nuancé dirai-je, de faire une exception - inattendue si possible, - Rossini par exemple. Le snob préfère le salon à la salle de concert et le clavicorde au Steinway. Il ne paye pas ses places, tout son budget étant absorbé par l'achat massif de feuilles littéraires, revues etc... bref, tout le précieux outillage nécessaire pour être « à la page ».

d) **Les véritables amateurs de musique** : ceux qui ont bon goût, un peu de compétence, beaucoup de bonne foi, de sincérité et de sensibilité. Ils sont au point de vue statistique quantité négligeable. Ils ne comptent pas et ne jouent véritablement aucun rôle.

Le problème musical que peuvent poser les villes de province nous semble assez caractéristique lorsque nous examinons la réponse de notre correspondant de *Bruges :*

Faisons le bilan d'une saison musicale dans notre région. Qu'observons-nous ? La salle sera comble pour les œuvres lyriques et pour les œuvres chorales. La salle sera remplie pour les concerts symphoniques. Pour les séances de musique de chambre il faut recourir à une salle plus petite. Il est certain qu'on peut faire la même remarque dans les grands centres comme partout ailleurs. Pourtant dans la Province, et je signalerai un fait particulier dans notre ville, la musique de chambre connaît de moins en moins l'audience du public.

L'intérêt qu'on porte aux œuvres surpasse celui porté aux seuls interprètes, à de très rares exceptions près (dans notre région bien entendu).

Je marque comme auteurs les plus joués dans la région ou qui connaissent la plus vaste audience près du public (je tiens à garder cet ordre d'énumération) : Beethoven, Chopin, Schubert, Bach, Liszt et Haendel. Pourquoi pas : Ravel, Strawinsky, Bartok, ... ?

Le public a perdu tout contact réel avec ses propres ambassadeurs. Une des causes pri-

mordiales de cette cloison hermétique à tout fluide sensible entre le compositeur et le grand public, s'explique par le manque d'éducation musicale. Quel rôle heureux se sont assigné les Jeunesses Musicales ! Cette éducation comprend une formation esthétique et certaines notions de la technique musicale. Il faut que l'auditeur de musique soit intelligent. Peut-on demander au grand public d'être intelligent ?

Toute nouvelle œuvre exige un effort réel pour qu'elle soit comprise.

En province nous manquons aussi d'habiles exécutants qui osent prendre le contact plus vivant avec une nouvelle œuvre. Souvent la ville de Province ne possède même pas l'orchestre nécessaire à l'exécution d'une œuvre symphonique.

Ce que nous voyons maintenant c'est l'émigration de l'élite artistique vers la grande ville aux heures des concerts. Les moyens de locomotion sont devenus plus confortables et plus nombreux. Les avantages sont nettement visibles : le prix des places sera moins élevé dans un grand centre et les conditions plus favorables pour une meilleure exécution. Ceci excuse-t-il le manque d'intérêt dans notre ville pour la musique de chambre ? A tel point que la Société Royale de Musique qui depuis 25 ans poursuit une activité musicale de toute première valeur artistique doit cesser son activité cette année par manque sincère du public.

La ville de *Verviers* nous donne un autre écho. C'est un autre exemple significatif que nous ne saurions pas citer sans détails.

Sur une population de 75.000 âmes que compte l'agglomération verviétoise, 50 à 200 personnes assistent régulièrement et volontiers aux séances de musique de chambre.

Les concerts symphoniques attirent 800 à 1200 auditeurs.

Le théâtre lyrique affiche beaucoup moins d'opéras que d'opérettes ; influence sans doute du cinéma. Par contre, les adeptes de jazz sont en nette régression.

Quant à la musique moderne, elle ne connaît que très peu d'amateurs.

D'autre part, l'auditeur verviétois se montre très difficile sur la qualité des exécutions, et les artistes étrangers attachent une grande importance à son verdict. Tout artiste qui a triomphé à Verviers peut être certain de son succès ailleurs également. (Ceci vaut aussi bien pour le Théâtre de Comédie).

En ce moment, un courant nouveau anime les jeunes générations : la récente création des « Jeunesses Musicales » a suscité (mais n'est-ce pas là une nouvelle forme de snobisme ?) parmi ses membres une émulation favorable à la Musique. Souhaitons qu'elle ne soit pas éphémère, comme d'autres tentatives de ce genre l'ont été avant celle-ci !

Il faut constater, dans une ville qui se glorifie d'être « musicale » (n'a-t-elle pas été le berceau des Vieuxtemps, G. Lekeu, Alb. Dupuis...), la disparition de nombreuses sociétés chorales-hommes.

Peut-être ne faut-il pas trop déplorer cette situation, car le niveau généralement peu artistique de ces groupements et de leur répertoire ne méritait pas d'être encouragé. De même, les sociétés instrumentales (harmonies) végètent et piétinent sur place ou disparaissent.

Bilan musical annuel :

3 ou 4 Concerts Symphoniques du Conservatoire.
3 récitals de la « Schola Verviétoise » pour ses membres
5 ou 6 séances (récitals et mus. de chambre) de la « Société d'Harmonie » pour ses membres.
Quelques concerts de sociétés diverses.
Quelques récitals organisés par des artistes étrangers ou locaux.
Au Théâtre (pendant 6 mois) une représentation d'opéra par semaine et trois représentations d'une même opérette.

Il semble que la radio prenne une importance considérable en province. Concerts excellents, certes, et fort suivis. Mais la pratique musicale se perd, puisqu'il n'est que de tourner un bouton pour que tout mélomane soit satisfait. D'où un détachement de plus en plus grand pour la musique de chambre.

SUISSE.

Laissons la parole à notre éminent collaborateur de *Lausanne*, Pierre Meylan :

Il est indéniable que c'est dans la bourgeoisie et les intellectuels que se recrute la majorité des auditeurs des concerts. Il est impossible de donner un chiffre, même approximatif. A titre de comparaison, citons le fait que les concerts de l'OSR réunissent en moyenne 1500 à 2000 auditeurs à Lausanne (ville de 100.000 habitants) et ceux de l'OCL (orchestre de chambre) environ 1300 à 1500. Mais il y a bien 10.000 personnes environ à Lausanne qui fréquentent de temps à autre les concerts et les récitals, de même que les grands concerts de musique chorale (oratorios, messes) et les manifestations des chœurs d'hommes. Les milieux ouvriers participent, semble-t-il, un peu moins à ce mouvement. S'il y a moins de jeunes gens dans les concerts symphoniques, cela provient presque uniquement du fait qu'ils ne sont pas à la portée de leur bourse. Mais dès qu'un concert est moins cher, on y voit une assez grande proportion de jeunes.

Il est assez curieux de constater que le public des concerts symphoniques n'est pas le même que celui des concerts de musique chorale. Il y a, chez nous, beaucoup de gens qui s'intéressent à l'activité des chorales, soit en y participant, soit en suivant de près leurs auditions.

Si les jeunes préfèrent le jazz à toute autre expression musicale (il y a naturellement de nombreuses exceptions), les adultes sont attirés toujours plus par les concerts symphoniques. Indéniablement, la musique de chambre remporte un peu moins de suffrages que le concert symphonique, le récital moins que la musique de chambre. Un autre public, en général moins subtil, se rend au théâtre pour assister aux rares spectacles de théâtre lyrique qu'on nous propose. Quant à la musique légère, elle n'a pas la faveur des mélomanes avertis.

Comme toujours, ce sont les grands classiques qui remportent les succès les plus incontestés (Beethoven, Brahms, Bach, Mozart), mais il y a, depuis vingt ou trente ans, un intérêt sérieux pour la musique moderne. Debussy, Ravel, Strawinsky, Honegger sont devenus presque des classiques et on relève dans les programmes un éclectisme réjouissant. Parmi les jeunes compositeurs cependant, il y en a peu qui soulèvent l'enthousiasme et, d'une manière générale, les tentatives de Jolivet, Messiaen, ne rencontrent pas beaucoup d'écho. En résumé. de public de Suisse est musicalement assez cultivé et difficile. Il a de nombreuses occasions de comparer avec les ensembles et artistes étrangers, sa sensibilité musicale est indéniablement plus développée que ne l'est sa sensibilité littéraire et théâtrale. Je voudrais corroborer cette constatation par ce fait : alors que, l'une après l'autre, toutes les revues littéraires ou poétiques de Suisse Romande ont disparu après des vicissitudes diverses, l'unique revue musicale de ce pays (**Feuilles Musicales,** Lausanne) a, après quatre ans d'existence, un tirage que n'a jamais connu aucune revue littéraire.

Si la musique continue à laisser certains milieux indifférents, cela provient beaucoup du fait que l'éducation musicale à l'école primaire est insuffisante, ce qui rend les agriculteurs et les ouvriers imperméables à la musique symphonique. Par contre, on constate dans ces milieux de l'enthousiasme pour la musique chorale. Le plus petit village de campagne possède son chœur d'hommes (il y a moins de chœurs mixtes) ou sa fanfare. Il est vrai qu'il existe trop de chanteurs incapables de déchiffrer la moindre partition..

Aussi y a-t-il extrêmement peu de membres de chorales ou de fanfares qui fréquentent les concerts symphoniques ou les récitals.

L'influence de la radio est double : d'une part elle a contribué à affiner le goût, à faire connaître nombre d'œuvres rarement entendues ; d'autre part, elle détourne de l'étude musicale proprement dite. Celui qui écoute les trois grands concerts donnés hebdomadairement par notre poste émetteur, n'a plus le temps de travailler un instrument. Ce phénomène se perçoit chez les jeunes qui, écoutant toujours plus la radio, délaissent l'instrument de leur choix.

Enfin, si la sensibilité musicale a évolué dans notre pays si rapidement, si un public moyen est apte actuellement à apprécier des œuvres modernes, on le doit aux efforts de certaines personnalités qui se sont ingéniées à provoquer cette évolution du goût et de la culture, au premier rang desquelles je voudrais citer Ernest Ansermet et Henri Gagnebin.

ANGLETERRE et ITALIE.

Ces deux grandes nations ne présentent guère, dans l'Europe musicale, de particularités autres que celles mentionnées en France, en Belgique et en Suisse

Nous l'avons déjà dit, nous ne recherchons pas à présenter des statistiques précises concernant les auditeurs de musique du monde entier. Mais seulement à préciser certains points en partant de certains exemples précis, afin de pouvoir mieux dégager les données et peut-être les solutions du problème musical contemporain.

En transcrivant les réponses parvenues d'Angleterre et d'Italie, nous risquerions uniquement de nous répéter et d'embarrasser inutilement ce chapitre consacré aux constatations.

Empressons-nous d'ailleurs de rassurer nos lecteurs, s'il est besoin. L'Angleterre et l'Italie, sur le plan auditeurs de musique, comptent parmi les pays les plus actifs et les plus privilégiés.

Nous ajouterons cependant que ces deux pays, dans les diverses circonstances qui leur permettent d'ordonner des festivals internationaux, se trouvent à l'avant-garde de la musique contemporaine.

SARRE.

Un fait musical est avant tout à signaler : l'attachement d'un certain public travailleurs, ouvriers, commerçants pour la musique, non pas vulgaire, mais populaire, folklorique, qui n'a pas disparu ou n'est pas considéré même par les mélomanes des grands concerts, comme ridicule ou périmé.

Naturellement, la musique classique a ses adeptes. L'opérette certes et la musique légère est très prisée. Mais les grands artistes ou les grands compositeurs réunissent la plupart des suffrages. Et ceci au désavantage de la musique contemporaine qui n'a une raison d'existence que pour et par les « gens de métier ».

En résumé, la population de ces régions est très musicienne, dans la proportion exceptionnelle de 50 %, dont 2/3 s'intéressent à la musique lyrique légère et 1/5 à la musique dite sérieuse.

Dans cette dernière catégorie, les compositeurs les plus joués sont : Beethoven, Mozart et Wagner. En second lieu seulement, Bach. Et, de plus en plus, Richard Strauss.

AUTRICHE.

L'exemple de *Vienne* est assez curieux. Nous examinerons d'abord sur le plan qualitatif puis quantitatif la situation présente des auditeurs de musique de cette ville, puis les œuvres et les genres musicaux les plus appréciés.

Qualitativement, il convient de distinguer trois publics :

Celui de l'**Orchestre Philharmonique** (concerts d'abonnement exclusivement, qui tiennent beaucoup de la réunion de bon ton : Samedi à 15 h., dimanche à 11 h., public âgé, vieilles familles bourgeoises ou aristocratiques, en grande partie ruinées, mais qui se gênent financièrement pour suivre fidèlement les concerts.

Celui de l'**orchestre symphonique**, un peu le même genre, mais en plus jeune ; majorité féminine, due peut-être à l'attrait du chef d'orchestre titulaire, H. von Karajan (il y a un « Cycle Karajan » chaque année, comme d'autres donnent un « Cycle Beethoven » ou un « Cycle Brahms »).

N. B. - Si les cordes de l'O. Philharmonique sont insurpassées, les bois de l'O. Symphonique sont meilleurs (O. Symp. financé par Ville de Vienne).

Celui de **Tonkunstler Orch.**, orchestre symphonique financé par le Land de Basse Autriche, dont le chef était jusqu'en 1951, Karl Woen, actuellement à Tokio.

Public beaucoup plus populaire de dimanche après-midi, en majeure partie de jeunes, se recrutant dans les milieux petits employés, artisans et ouvriers. Concerts très suivis, salles pleines, à prix d'entrée très bas (de 30 à 200 francs maximum).

Quantitativement : public régulier des concerts : **4.500 personnes**, à peu près toujours les mêmes (Vienne : 1.800.000 habitants), y ajouter le public spécial des « Jeunesses Musicales » (3.000 pour l'Autriche), à qui 6 concerts symphoniques sont réservés à des prix très modiques ; le public des Gewerkschaftbund » (Syndicats unifiés) avec 6 concerts annuels également, dans des salles de 1.800 à 2.000 places.

A noter que le public des jeunesses musicales compte la totalité des étudiants de l'Académie de Musique (800), du Conservatoire Municipal (800) et du Conservatoire privé (450).

Noter aussi l'existence de publics spécialisés :

celui de la Bachgesellschaft : 400 à 500 personnes absolument fidèles.

celui de l'I.S.N.M. (S.I.M.C.) : 200 personnes aux meilleurs jours.

celui de la Männergesangverein et de toutes les Chorgesellschafte (Schubertbund, etc...), qui totalisent de 2.500 à 3.000 personnes, toutes à la voix cultivée et à culture musicale au-dessus de la moyenne.

Catégories de Musique : Il faut noter :

Perte de vitesse considérable de la **musique légère d'opérette** (de plus en plus réservée à la radio). Le théâtre d'opérettes, le plus représentatif de Vienne depuis près d'un siècle, le RAIMUND-Theater a fait faillite et demeure fermé depuis 3 ans. Le Theater an der Wien est occupé depuis 1945 par l'Opéra ; le Karltheater est détruit. Il n'y a que le Bürgertheater (1100 places), le Colosseus, le theater Zudn Auge Joks, scènes de quartiers, à continuer la tradition viennoise. Les meilleures opérettes ont été prises à charge par le Volksoper (Opéra-Comique). Pas de création : traditionalisme.

Deux opéras :

Theater an der Wien : qui remplace depuis 1944 l'Opéra détruit du Ring : en raison de ses excellents ensembles (chanteurs, orchestre, chefs d'orchestre), en raison de son exiguité (1250 places) et d'une forte subvention de l'Etat, théâtre financièrement à peu près sain. Public très fidèle d'abonnés : Mozart, Wagner, Beethoven, Verdi, R. Strauss, Puccini. En 1951 : création du « Consul » de Menotti et de « Jeanne au Bûcher » de Honegger. En 1952 : création de « Wozzeck » d'Alban Berg et de « The Rake's Progress » de Strawinsky.

Volksoper (Opéra Comique) : public très fidèle d'abonnés, assez fort pourcentage de soldats américains. Suppé, J. Strauss, Rossini, Neuberger, Fr. Schmidt (Notre-Dame), Smetana, Gounod (Faust).

N. B. - Pour les 2 opéras, représentation à bureaux fermés régulières pour associations syndicales.

Musique symphonique : aussi suivie que musique d'opéra, mais programmes très traditionnels et figés.

auteur le plus joué : depuis 1945, Bruckner (toutes ses symphonies sont jouées chaque année), puis Brahms, Beethoven, R. Strauss, Tchaïkowsky, Dvorak ; loin derrière, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Mahler et Bach ; parmi les modernes : Bartok, Strawinsky, Hindemith, Fr. Martin.

Fauré et Roussel : totalement inconnus. Idem de Milhaud et Fl. Schmitt. Debussy : Nocturne, La Mer, Prélude à l'Après-Midi d'un Faune, Ravel : le Boléro, Daphnis, la Valse (par chef d'orchestre étranger).

Le Concerto pour Orchestre de Bartok, pourtant présenté par Furtwängler a été reçu très froidement ; A. Webern, Berg ne sont sur aucun programme ; Krenek a été sifflé en avril dernier (Charles V); Schoenberg (Variations pour orchestre) vient de l'être également (Novembre 1951) dans le concert commémoratif.

Ce sont les séances de **Musique de chambre** qui présentent les programmes les plus abondants et les plus variés. On compte tous les soirs 2 ou 3 récitals ou séances de quatuor trios ou sonates (ceci en 2 bâtiments à 500 mètres l'un de l'autre). Pas de quatuor ni de trio de niveau international reconnu : rien à comparer au Nuovo Quartetto Italiano, aux Vegh, Pascal, Budapest, aux Pasquier ou Lœwenguth, au Trio de Trieste.

ESPAGNE

L'Espagne se présente particulièrement, sur le plan musical, comme un pays jeune. On ne peut oublier, par exemple, que les symphonies de Beethoven ont été données en premières auditions en Espagne, plus de cinquante ans après avoir été jouées en France.

Ceci n'empêche pas l'auditeur de musique espagnol, fort cultivé, à l'heure actuelle dans les grandes villes, d'aimer Brahms, puis Beethoven, ainsi que les compositeurs nationaux de Falla, Albeniz, et parmi les contemporains : Joaquin Rodrigo, Oscar Espla, Ernesto Halffter.

Sans doute, c'est le chef d'orchestre, avant le compositeur ou le soliste, qui passionne les foules. Mais, de plus en plus, les compositeurs étrangers contemporains trouvent une audience importante. Principalement dans le domaine symphonique. Car, pour ne citer que le cas de Madrid, la fermeture de l'Opéra depuis 1924 a rendu très difficile l'accès au public de la musique lyrique.

Les Espagnols sont, dans l'ensemble, très musiciens. Ils ne demandent qu'à connaître et à découvrir. Certes il y a beaucoup à faire. Mais cette besogne peut être des plus faciles. L'Espagne est un magnifique terrain pour les semences musicales.

PORTUGAL

Reproduisons d'abord quelques lignes de Luis de Freitas Branco :

Théâtre, concerts, spectacles folkloriques, cinéma national, conférences, chroniques musicales des journaux, des revues. La vie musicale est intense. On peut signaler de nombreux cas de quatre et cinq manifestations musicales de haute portée dans la même soirée, pendant la saison, qui commence en octobre et se prolonge jusqu'à la fin de juillet.

Le peuple entend avec enthousiasme les concerts symphoniques et adore l'opéra. Les premiers opéras portugais, chantés en portugais, étaient des spectacles populaires, ceci au début du XVIIIme siècle. On ne peut pas dire qu'il existe actuellement un public populaire pour la musique légère et un public aristocratique pour le grand art, comme il y a un siècle. On aime également les classiques et les modernes. Le jazz n'intéresse pas particulièrement le public portugais et nullement les principaux compositeurs. On le relègue au dancing et au music-hall, toutefois avec moins d'enthousiasme qu'au delà des Pyrénées et au delà de l'Atlantique (Amérique du Nord). Le Portugal des Iles et d'Outremer reflète les directives du Portugal continental.

Le Portugal comprend plus ou moins 8.000.000 habitants, Lisbonne presque 1.000.000.

Le Circulo de Cultura Musical de Lisbonne, une des plus importantes corporations en

cette ville, organisant des concerts, compte 4000 membres, environ. Les membres sont de tous les âges. Soit pour des concerts symphoniques, soit pour des représentations d'opéra le « Coliseu dos Recreios » peut réunir la même soirée 5.000 personnes. Parmi ces cinq mille personnes, il y a une partie s'intéressant plutôt aux œuvres et une autre aux interprètes. Le jazz ne compte pas, sauf pour les bals et la danse dans les boîtes.

Parmi les auteurs les plus joués, se trouvent Ravel, Wagner, Beethoven, Brahms, Liszt, Borodine, Verdi, Strawinsky, De Falla, Strauss, Prokofieff.

En ce qui concerne les 5.000 personnes au Coliseu, cela se doit surtout à la tradition de l'opéra italien au Portugal. Les 4.000 membres du Circulo de Cultura Musical, en dehors des véritables amateurs, sont parfois des snobs attirés par le décor mondain.

Si l'on joue beaucoup d'œuvres contemporaines au Portugal, on le doit surtout au premier chef d'orchestre de ce pays, M. Pedro de Freitas Branco, qui est un de ses plus dévoués musiciens.

U. S. A.

Les Etats-Unis peuvent être, sur le plan musical, caractérisés par deux points :

1. C'est le pays du monde le plus apte à recevoir et à propager les œuvres nouvelles des compositeurs, quelles que soient leurs tendances.

2. C'est le pays-type de la « décentralisation ».

On lira, dans les numéros 7 et 10 de 1951 et dans le numéro 6 de 1952 de la *Vie Musicale*, une série d'études qui donneront des exemples détaillés de cette situation.

CANADA.

Voici quelques notes de notre correspondant de *Québec et Montréal :*

Dans toutes les villes importantes, la haute bourgeoisie forme **le public régulier** des concerts et des récitals. C'est sur ce public que les impresarii comptent pour vendre leurs salles. A Montréal, ce public groupe environ 5000 personnes (sur une population de plus d'un million et demi).

La **jeunesse étudiante** est, sans contredit, le groupement le plus sincèrement intéressé à la musique sérieuse qui soit dans la Province de Québec.

La haute bourgeoisie réserve ses faveurs aux concerts symphoniques ou aux récitals. Toutefois, l'opéra (répertoire traditionnel) recrute son public surtout parmi la classe de la petite bourgeoisie et la classe ouvrière. Le jazz, sous toutes ses formes, recrute son public dans un milieu assez spécial de « teen agers », classe « midinettes ».

L'intérêt de la haute bourgeoisie va plutôt aux interprètes qu'aux œuvres.

La jeunesse étudiante s'intéresse avant tout aux œuvres. La préférence de ce public va à la musique de chambre, à la musique du 18me siècle et à la musique contemporaine.

Dans les concerts symphoniques, les auteurs les plus joués sont les compositeurs romantiques (19me siècle). Chez les contemporains, Richard Strauss et Ravel sont les favoris. Toutefois, ce n'est pas tant la musique qui attire le public, mais le soliste ou le chef d'orchestre.

Dans les **récitals**, le public réclame toujours des pianistes, des œuvres de Chopin.

Notons encore que la jeunesse étudiante fréquente assez peu les concerts et les récitals à cause du prix élevé des billets. Cette jeunesse préfère les disques. Elle constitue la meilleure clientèle des marchands qui vendent des disques de musique classique.

La jeunesse étudiante a été orientée vers la musique sérieuse par les dirigeants de l'éducation. Dans tous les collèges et couvents de la province de Québec, il existe des discothèques, dont quelques-unes sont remarquables. Les directeurs de collèges, surtout depuis dix

ans, encouragent fortement leurs élèves à s'intéresser à la bonne musique que l'on considère comme partie intégrante de l'humanisme. Cette évolution répond à ce que les Américains apelleraient « a general trend » de l'éducation supérieure.

En ce qui concerne les régions et villes anglaises du Canada, nous ne saurions mieux faire que de citer intégralement les réponses de H. Kallmann et E. Mac Millan.

Helmut Kallmann :

Between 5 and 25 % take a serious to superficial interest in good music. This is more usually the middle class, but there is musical interest among the working class particularly of foreign origin, v.g. Ukrainians, Italians, etc.. It seems that the young generation has better opportunities to become interested in music.

The interest in jazz is not nearly as widespread as one might expect in a North American country ; it is chiefly an adolescent interest. For the majority of the population the light classics, sentimental songs, old favourites etc. have the greatest attraction. The interest in serious classical music is growing rapidly but has not very wide proportions yet. There is more interest in classical orchestral music than in other forms of music, least in chamber music. The public, unfortunately, generally goes to a concert to hear the specific artist perform rather than for the choice of program. Modernistic music is not yet widely appreciated.

Among the classics, no composer has more different pieces performed that Mozart, who is probably also leading in amount of time devoted to one composer. Bach is becoming more and more appreciated. There is quite a Brahms cult. Tschaikovsky, Beethoven, Schubert, Wagner and all the classics are highly popular.

Canada is still a young country and the appreciation of music is still in a growing stage.

Ernest Mac Millan :

I do not know on what information M. Kallmann bases his estimate but feel he has underestimated interest in music among Canadians. From the second sentence one might infer that the wealthier classes take no interest in music : this in not so for many of them contribute generously to musical organisations.

M. Kallmann has given his honest impressions here but I would point out that there are no adequate data on which to base a final judgement : my own impression is that M. Kallmann underestimates public taste.

Probably this reply is based largely on CBC programmes. A recent « popularity poll » however, showed Beethoven in the leading position. On the whole it is certainly true that the standard classics are preferred to modern music.

To this I would add that, in the absence of a Ministry of Fine Arts or other Federal Government organisation, musical ventures depend on private enterprise and the organisation of our musical life as a whole is loosely knit. One hopes that the report of the Massey Royal Commission (which has not appeared at thi sdate) will stress the need of some central organisation together with suitable financial subsidies.

Some provincial governments (v.g. that of Ontario) assist by waiving amusement tax on tickets to symphony concerts and other events by leading musical organisations. Certain cities make grants to their local orchestras but these rarely, if ever, exceed $10.000 per year. A well subsidised government organisation on the lines of the Arts Council of Great Britain could do a great deal to strengthen musical life.

MEXIQUE.

Bien que le public ait une préférence pour les classiques et les romantiques, les œuvres de Debussy, Ravel et Strawinsky sont accueillies avec plaisir. En général d'ailleurs, les compositeurs contemporains plaisent aux auditeurs. Cet état de fait est sans nul doute dû aux possibilités des orchestres locaux.

NOUVELLE-ZELANDE.

Voici des chiffres précis. Un exposé bref.

The proportion of listeners interested in music is approximately : 75 % interested in some type of music ; 15 % « neutral » ; 10% not interested.

Proportions : for Modern Music, 6 % ; Classical, 40 % ; Jazz, 60 % ; Symphonic 40 % ; Chamber, 20 % ; Lyric Theater, 60 % ; Interest in Works, 30 % ; Interest in Interpreters, 60 %.

Composers played the most are : Bach, Mozart, Beethoven, Tchaïkowsky.

Composers which attract the largest public : Beethoven, Tchaikovsky.

Reasons : Development of music as a subject in general education is encouraging interest amongst listeners. Broadcasting services also have an important influence ; radio programmes rely chiefly upon recordings and jazz is frequently included.

Professional Concerts are few and limited ; amateur effort and performance is encouraged, especially choral groups. Chamber Music Societies stimulate interest ni this branch of music.

Modern music is infrequently performed, except through recordings.

There is only one professional Symphony Orchestra - the National Orchestra founded four years ago. As yet, its repertory is limited and opportunities for hearing it in all the main centres are restricted.

AUSTRALIE.

A *Stanleyville*, c'est principalement la musique de chambre qui semble rassembler les auditeurs. De grands artistes internationaux sont chaque année conviés dans cette ville.

Un pays, une ville éloignés d'Europe, mais qui, sur le plan culturel et musical, ne semble rien ignorer tant en ce qui concerne la musique lyrique que symphonique et que la musique de chambre, ce qui se crée aux quatre coins du monde.

L'Australie réclame d'ailleurs chaque mois aux pays européens l'envoi d'éminents solistes.

INDES.

Réponse de *Madras :*

Environ 50 % des gens sont intéressés par la musique. Mais le public moyen semble préférer la musique de film et la musique légère. Le public cultivé et la plupart du public aisé est intéressé par la musique classique. Tyagaraja (1767-1847) qui est le plus populaire des compositeurs, et Kritis, sont le plus souvent joués et chantés.

PEROU.

Il faut considérer au Pérou quatre groupes d'habitants :

Une masse sauvage ou peu civilisée (500.000 env.), vivant dans les forêts qui entourent l'Amazone et ses confluents, possède une musique extrêmement rudimentaire, rituelle et utilitaire.

Une masse indigène (2.500.000 env.), descendant des anciens peuples du Pérou (Incas, Collas, etc...) et toujours fortement (si pas exclusivement) dominée par la civilisation ancestrale, ne s'intéresse guère, d'une façon générale, qu'à sa propre musique, pure ou métissée, mais parfaitement constituée, tant du point de vue mélodique et rythmique que modal et formel.

Une masse métisse (3.000.000 env.), vivant surtout dans les villes, mais que la culture appelée « occidentale » n'a pas encore totalement absorbée, s'intéresse toujours à la musique de sa famille indienne, mais n'est pas insensible à la musique populaire américaine du nord ni surtout à celle de l'Amérique latine, ainsi qu'aux concerts militaires (elle n'assiste pas aux autres).

Une masse de culture occidentale (1.500.000 env.), blanche ou de couleur, mais de « fond » très créole. Enfants : leur culture musicale en est à ses débuts ; tout pronostic proportionnel est donc prématuré. Jeunesse et adultes : 95 % s'intéresse à « une » musique.

La masse métisse est, en général, « agréablement surprise » par la musique symphonique occidentale exécutée par n'importe quel groupe (orchestre, musique militaire, opéra), mais est assez indifférente à la musique de chambre qui n'est pas la musique populaire de ses ancêtres (indiens et espagnols) : chant et guitare, etc..

De la masse de culture occidentale, 1/2 % environ s'intéresse particulièrement à la musique exécutée par de grands ensembles, ou aux solistes. Il est curieux de constater que le public de Lima (la seule ville qui jouisse vraiment d'une vie musicale d'une certaine importance), jadis fervent amateur d'opéras, semble s'intéresser actuellement tout autant, sinon plus, à la musique symphonique.

Les goûts esthétiques de ces auditeurs sont assez semblables à ceux des Européens ou des Américains du Nord ; elle préfère la musique classique et romantique à la moderne, et ne savoure que fort peu la contemporaine. Les plus joués sont les grands classiques, Bach, Beethoven, Brahms et Mozart, et les romantiques de tous pays. Sauf Ravel et un peu Debussy, les Français ne sont guère joués. Une population juive allemande, assez nombreuse à Lima, depuis la guerre passé, a une influence indéniable sur la confection des programmes des concerts de l'Orchestre Symphonique National, dirigé par un chef de même origine. Cependant, on ne peut dire que Hindemith ou Schoenberg et ses disciples aient bénéficié, dans les programmes et auprès des auditeurs, de cette influence judéogermanique. La musique espagnole est évidemment très aimée.

La musique occidentale ou semi-folklorique est très goûtée de la population nationale, et commence à être appréciée par le public international qui vit au Pérou et même en Amérique.

Le Pérou a environ 7.500.000 habitants (1 par km2) et est grand comme à peu près toute l'Europe Occidentale. Sa culture musicale artistique (moderne ou « occidentale ») est en formation. Les Péruviens civilisés, blancs ou de couleur, sont très perméables à la musique cultivé, mais celle-ci ne l'atteint pas toujours, malheureusement, à cause de l'énorme étendue du territoire national, et de la dispersion de sa population, bien que la radio soit un élément très utile, dans ce cas.

TROISIÈME PARTIE

L'Éducation Musicale dans le Monde

La seconde partie de notre enquête nous a donné des éléments précis de statistiques et de constatations sur l'état réel de l'opinion et aussi de la culture générale de l'auditeur de musique, aussi bien vis-à-vis de la musique classique que de la musique contemporaine. Il nous reste à présent à examiner ce qui est fait actuellement pour remédier aux insuffisances qu'une telle enquête laisse trop nettement apercevoir. D'où, le questionnaire ci-après qui a été envoyé dans les différentes parties du monde :

1. L'éducation musicale a-t-elle une place officielle dans les programmes de l'enseignement public ou privé de votre pays ? Sous quelle forme (explication d'œuvres, solfège, chant choral, pratique d'instruments) ? Cet enseignement est-il sanctionné dans les examens et diplômes de fin d'études générales (à l'exclusion des diplômes spécialisés pour futurs professionnels) ? Quel temps moyen lui est-il consacré par rapport aux autres matières (littérature nationale, langues mortes ou étrangères, sciences, mathématiques, autres arts) ?

2. Existe-t-il hors de l'enseignement proprement dit une activité musicale qui permette de former le goût de l'enfant pour la musique (chorales, ensembles instrumentaux, concerts commentés, etc,) ? Ces activités sont-elles exceptionnelles ou couramment pratiquées ?

3. Quelles sont les principales initiatives, publiques ou privées qui, après le stade scolaire peuvent encourager le goût du public pour la musique et lui en faciliter l'accès ?

4. Sur quel genre de musique portent le plus volontiers les points ci-dessus, et quel accueil rencontrent-ils ?(musique populaire, classique, moderne, jazz).

Ainsi prendrons-nous les exemples en FRANCE, de *Paris*, de *Rennes* et de *Haute-Savoie ;* en ALGERIE ; en BELGIQUE, de *Bruxelles ;* en SUISSE, de *Lausanne ;* en IRLANDE ; en ESPAGNE ; au PORTUGAL, de *Lisbonne ;* en GRECE, en TURQUIE ; au CANADA, en ses diverses parties ; aux U.S.A., de *New-York ;* au MEXIQUE, de *Mexico ;* au PEROU, de *Lima ;* en NOUVELLE-ZELANDE et, enfin, aux INDES, de *Madras.*

FRANCE.

L'enseignement musical dans les lycées et collèges de l'Etat, jadis très défavorisé et parfois inexistant, regagne peu à peu du terrain, grâce notamment au sérieux avec lequel est conçu et réalisé l'examen du C.A.E.M. (Certificat d'Aptitude à l'Enseignement Musical) destiné à fournir les cadres. Dans cette heureuse réforme on doit noter le rôle éminent et efficace joué par M. l'Inspecteur Général R. Loucheur. Le dernier obstacle à vaincre - et non le moindre - demeure en certains cas l'apathie, voire l'antipathie de certains proviseurs ou directeurs, dont la formation personnelle remonte à un temps où la musique n'était considérée que comme un passe-temps négligeable. On note cependant une sérieuse amélioration dans la plupart des cas.

Dans l'enseignement primaire parisien, M. Robert PLANEL, qui dirige l'enseignement musical, a bien voulu commenter lui-même la situation :

Je précise tout d'abord qu'il ne sera question dans ces quelques lignes, que de la situation de l'enseignement musical dans les écoles primaires de Paris et du Département de la Seine. En effet, c'est seulement dans les écoles de ce Département que l'enseignement musical est donné par des professeurs spécialisés, recrutés par concours. Dans toutes les autres écoles primaires de France, le programme officiel (1 h. ¼ par semaine d'enseignement du chant) est, en principe, donné par les instituteurs.

La situation privilégiée de nos écoles a permis de donner à l'enseignement musical qui y est appliqué, une orientation toute nouvelle. La « leçon de chant » qui trop souvent se réduit à l'étude par audition de mélodies à l'unisson, a pu devenir une véritable séance d'initiation à la musique. Nos professeurs consacrent une part importante de leur enseignement à l'acquisition de notions élémentaires de solfège et surtout, à l'audition par le disque, et au commentaire d'œuvres de grands musiciens. De plus, le chant choral est pratiqué dans toutes les écoles, où des chœurs à 2, 3 et 4 voix y sont étudiés. C'est ainsi que pendant la dernière année scolaire, ces chorales ont pu assurer une série de 40 émissions à la radio. Ces résultats qui me paraissent dignes d'intérêt, ont été obtenus malgré des horaires qui sont, il faut bien le dire, encore très insuffisants, puisque, en aucun cas, ils ne dépassent 1 heure 30 par semaine, et que dans beaucoup de classes, ils ne sont que d'une demi-heure.

Vous me demandez s'il existe, en dehors de l'école, des activités qui permettent de former le goût musical de l'enfant. Qu'il me soit permis de citer la série de concerts commentés, organisés chaque année au Châtelet, par les Concerts Colonne, et aussi les concerts des « **Musigrains** », qui depuis bientôt 10 ans accueillent, au théâtre des Champs-Elysées, un public vibrant d'enfants de 8 à 15 ans.

Les programmes très éclectiques qui, l'an dernier, ont ainsi été présentés à plusieurs milliers de nos élèves, ont été accueillis avec enthousiasme. Il est donc permis de souhaiter que de telles initiatives, dont l'efficacité est indéniable, puissent encore être développées dans l'avenir.

A ces renseignements de source particulièrement autorisée, nous joindrons quelques réflexions émanant d'un professeur d'éducation musicale de Rennes :

Le rôle social de l'éducation musicale est indiscutable. Pour les artistes qui donnent si souvent maintenant, des concerts en Province devant des salles peu remplies, devant un public quelquefois impassible sinon totalement incompréhensif, l'avantage sera grand de faire entendre les œuvres qu'ils jouent, souvent avec tant d'art et de ferveur, à des auditeurs avertis, documentés, habitués à savoir écouter et mieux disposés à vibrer à l'unisson de l'exécutant. Il s'établira la communion indispensable entre auditeur et interprète sans

laquelle on ne pénètre pas au divin royaume de la musique.

Comment peut se faire cette éducation ? Elle peut et doit se faire dès le jeune âge avec des moyens très simples, très directs, apprenant à l'enfant à « écouter », pour ensuite aimer et comprendre. Les programmes modernes d'enseignement musical sont fort bien faits qui partent des chants folkloriques et d'une initiation musicale concrète, aimable, joyeuse, amenant l'enfant, dès son plus jeune âge, à aimer d'abord, comprendre ensuite les belles pages, simples évidemment au début, de nos plus grands maîtres. Les notions théoriques viennent ensuite, acquises dans une atmosphère déjà bien préparée. L'Histoire de la musique présentée comme le demandent les programmes, avec auditions commentées de disques ou d'exécutions faites par le professeur lui-même, intéresse au plus haut point l'enfant qui sera, au sortir de l'école (souvent même avant puisque beaucoup d'élèves internes et externes suivent les concerts) l'auditeur de musique averti, cultivé et sensible, vibrant et enthousiaste, dont le goût et le jugement seront sûrs, aussi loin d'un snobisme exaspérant que d'une indifférente ignorance. Les enfants sont riches de ressources dans le domaine musical : ce sont elles qu'il faut savoir utiliser au maximum pour former l'auditeur de musique, pour former un monde d'auditeurs pour lesquels la musique ne sera plus une langue indéchiffrable, mais bien la source d'enthousiasmes les plus purs et de consolations les plus douces, l'expression la plus sublime de la Beauté et de la Bonté sur cette terre de souffrance et d'angoisse qu'est la nôtre, aujourd'hui plus que jamais.

Parmi les lettres reçues, la suivante nous paraît mériter particulièrement l'attention. Son auteur, directrice d'école à Viry (Haute-Savoie) ne s'est pas contentée, en effet, de répondre à nos questions, mais a tenu à appuyer son opinion d'une série de tests particulièrement précis dont elle nous rend compte en détail

Sur 25 élèves, 22 aiment beaucoup la musique. 3, de niveau intellectuel au-dessous de la moyenne, y sont indifférentes, n'ayant, sans aucun doute, pas compris la question.

Parmi les questions posées, il y avait celle d'un test portant sur les différents genres de musique. Or, 98 % des réponses préfèrent le genre « Jazz » à un morceau classique. Les maîtres de l'art ne sont pas appréciés, ou plutôt, à mon avis, méconnus. Un « air » de Charles Trenet ou de Tino Rossi est plus goûté par les enfants de 12 à 14 ans, qu'un extrait de Mozart ou de Beethoven.

J'ai été effarée de ce penchant - c'est d'ailleurs le même qui se traduit chez les jeunes de 15 à 18 ans - à préférer toute musique de « Jazz », si laide soit-elle, à un morceau de maître. Je crois qu'il y aurait là matière à réflexion. A part quelques exceptions, la jeune génération sort du sentier de la beauté classique. N'y aurait-il pas un peu de notre faute à nous, éducateurs ? Ne sommes-nous pas chargés de former avec l'esprit, l'âme de nos enfants à la beauté, au sentiment ?

Disons-nous bien que, souvent, si nos élèves n'aiment pas la belle musique, c'est tout simplement parce qu'ils ne la comprennent pas ou ne la connaissent pas...

Ne pourrait-on pas prendre la résolution de consacrer à l'avenir, ne serait-ce qu'un quart d'heure par jour ! - en plus de l'étude musicale proprement dite - à la formation du sens et du goût musical de nos élèves ? On a dit que « l'âme d'un enfant était une cire molle. un doigt y laisse l'empreinte ». Quelle empreinte plus grandiose pourrions-nous y laisser que celle du « tact » de la beauté musicale.

Pour nous permettre de donner à ce test son sens exact, nous avons suggéré à notre correspondante de procéder à une expérience similaire sur le plan peinture en faisant confronter devant les élèves des chromos genre cartes postales ou agendas des postes d'une part, des tableaux de maîtres d'autre part : le résultat, comme il fallait s'y attendre, a été exactement identique.

Mais pour que l'expérience fût plus concluante, la façon de procéder fut (dans une

classe) inverse de celle que j'avais pratiquée pour la musique.

Deux classes furent choisies comme champ d'expérience : la première composée d'élèves de 8 à 14 ans ; la seconde de jeunes filles de 14 à 18 ans. Les « questions-épreuves » du test étaient aussi variées qu'imprévues. Elles se rapportaient cependant toutes à la peinture. Les élèves eurent sous les yeux des chromos genre calendrier des postes, des cartes postales, des gravures genre « kiosque objets-souvenirs » et des reproductions de tableaux de maîtres choisis, surtout, parmi les primitifs français. Je dois noter qu'aucune influence ne pesait sur les réponses personnelles des élèves.

Eh bien, la preuve, je dirai irréfutable, que nous, éducateurs, nous pouvons beaucoup dans la formation du goût artistique de nos élèves, c'est que les jeunes filles de la seconde classe (les 14 à 18 ans) qui n'avaient pas été formées dans ce sens-là, préfèrent à un pourcentage de 99 %, une reproduction « tape à l'œil », à une reproduction ou un tableau artistique ; 98 % choisirent une peinture fantaisiste à une peinture, fruit d'une école soit classique, soit moderne ; 100 % ont répondu que, devant un tableau de maître « elles n'y voyaient aucune beauté, aucune valeur », « parce que je ne connais pas et ne saisis pas, ou ne « comprends » pas le détail, la valeur de l'unité qui en font la beauté ».

Or, je dirai où j'ai compris vraiment que cette carence, cette déficience avait pour origine « nous », c'est que pour la première classe (8 à 14 ans) j'avais auparavant « travaillé » l'art pictural des élèves... Cela demande, entre parenthèses, une somme de travail considérable pour bâtir et adapter ce « genre-cours »

Dans cette première classe donc, j'avais procédé antérieurement, à de véritables cours sur l'art français de 1350 à 1500. Avec de belles reproductions à l'appui, nous avions fouillé les beautés de l'école de Bourgogne avec le Maître de St Jean de Luze, les peintres de la Loire avec Jean Fouquet pour finir avec le Maître de Moulins. Au cours de ces « causeries-cours », j'eus vraiment des satisfactions. Les enfants de 11, 12, 13 et 14 ans ont vraiment connu, approfondi, senti avec une maturité au-dessus de leur âge. Inutile de dire, combien je redoutais et attendais tout à la fois le « test-enquête » de cette classe ! Les élèves sont parfois si décevants ! Eh ! bien non. Les résultats furent consolants et concluants. A une élève près, 99 % des réponses repoussèrent les reproductions « chromo » de gravures analogues et préfèrent à un « joli » tableau, mais sans valeur ou unité artistiques, une reproduction d'art ou un tableau de maître si peu « attrayant » pour leurs yeux fut-il. Elles comparèrent avec une clarté et une sympathie digne d'un professeur de l'Ecole du Louvre, un portrait « quelconque » avec « La Vierge avec l'Enfant Jésus », « Suzanne de Bourbon », « L'homme au verre de vin » ou un triptyque...

Tout ceci peut se résumer, je crois, en disant que la formation artistique de nos élèves est entre nos mains. S'ils forment ou formeront des générations de « positifs immédiats » ou d'indifférents à tout ce qui est « art », n'est-ce pas parce qu'ils manquent de formation à ce sujet ?

On voit donc que l'éducation musicale n'est pas ici une affaire de spécialisation mais qu'elle intéresse réellement la formation artistique générale avec laquelle elle est intimement liée.

Cependant, notre correspondante souligne que dans son école même l'éducation musicale n'est pas négligée.

« L'éducation musicale a une place aussi bien dans les programmes de l'enseignement public que dans ceux de l'enseignement privé.

Cet enseignement est sanctionné seulement dans les diplômes au-dessus du premier degré.

Dans l'enseignement primaire, UNE heure par semaine est consacrée à l'éducation musicale (enfants de 4 à 14 ans).

L'enseignement privé est sans doute plus actif. Mais le goût du public peut être encouragé, orienté principalement par les chorales ainsi que par les concerts, commentés ou même les activités des ensembles instrumentaux ».

Madame Arbeau-Bonnefoy, directrice-animatrice des *Musigrains* nous communique quelques réflexions concernant l'éducation musicale des enfants de 10 à 15 ans :

Lorsqu'on séduit musicalement un garçon, il devient meilleur auditeur qu'une fille.

Le choix de ce que préfèrent entendre les enfants est assez déroutant. Leur préférence varie suivant les années. Néanmoins, la Musique Classique reste toujours très en faveur (Bach des allegros, Mozart, Haydn, Beethoven). Très sensibles aux andante de la musique française (Fauré, Debussy) plus, peut-être qu'aux andante de la musique classique.

Ils aiment beaucoup le poème symphonique à cause de l'histoire qui leur permet de s'accrocher à une musique plus difficile. « Pierre et le Loup » demeure l'œuvre-type pour les plus jeunes.

La musique contemporaine, d'après les réponses écrites aux questionnaires mensuels, les déçoit quand elle est abstraite. Elle les accroche surtout quand la ligne mélodique est apparente. Les œuvres trop chargées de batterie dégagent pour eux plus de drôlerie que de drame.

Ils sont sensibles aux côtés burlesques et cocasses mais en nient la musicalité (certains passages de « Petrouchka »).

Ils aiment beaucoup les solistes, particulièrement quand ce sont des solistes-enfants. L'influence de ces jeunes artistes sur les enfants qui travaillent déjà la musique est considérable, stimulante (des lettres de parents et de professeurs m'en laissent convaincue).

Les jeunes auditeurs sont sensibles à la voix.

Contre toute attente, je les ai toujours trouvés réceptifs à la musique de chambre, à petite dose. Encore plus si on les accroche par une petite ficelle didactique et leur permet d'exercer leur petit savoir (par exemple, en leur demandant de retrouver un thème passant d'un instrument à un autre).

Ce qui les passionne le plus dans la partie didactique, c'est l'instrument, la voix, les possibilités de l'instrument et l'instrumentation. Leur oreille se fait très bien à la reconnaissance des timbres. Nous avons obtenu des centaines de réponses exactes, cette année, lors de notre concours habituel. (Nous avions proposé la flûte, le hautbois, le violoncelle et la clarinette, et la clarinette seule). En général, ils reconnaissent mieux les cuivres que les instruments de la petite harmonie.

Je n'hésite pas à décourager les enfants qui ne sont pas accrochés au bout de deux ou trois concerts. Les autres, très nombreux, reviennent plusieurs années de suite.

BELGIQUE.

Voici comment notre correspondant, particulièrement bien placé, juge le problème de l'éducation musicale et de l'enseignement libre en Belgique :

Prenons les devants et désarmons dès l'abord toute critique maligne. Il ne faudrait pas voir dans notre article une charge résolue contre les établissements libres, confessionnels ou non, ou encore l'expression haineuse de rancœurs longuement refoulées ; tout au contraire, nous l'avons écrit, la tête froide, après une expérience de dix années, dans différents instituts dirigés tant par des réguliers que par des séculiers, avec lesquels nous avons entretenu d'excellents rapports sur le plan humain, sinon sur le plan technique, et nous avons le sentiment non seulement d'exprimer une opinion personnelle, mais encore de traduire la pensée d'un grand nombre de professeurs de musique dévoués à leur état, attachés à leurs classes, mais souvent navrés par les résultats limités qu'ils obtiennent.

Notre but serait avant tout d'amener certains responsables à réfléchir à la place qu'il convient de donner à l'enseignement musical, à provoquer un examen sévère de leur doctrine, s'ils en ont une, bref, à les inviter à une sorte d'examen de conscience musical. Cette autocritique - qu'on nous permette d'user de ce vocable qui fait fortune en d'autres domaines - servirait la cause de la musique...

Une enquête objective ne peut manquer d'enregistrer deux faits incontestables tout à la louange de l'enseignement libre. Les temps sont révolus où Terpsichore et Euterpe gardaient quelque chose de païen et de satanique ; où sacrifier à la musique était un moyen sûr de finir en enfer, où prôner un enseignement musical authentique sentait déjà l'hérésie.

D'autre part, il convient d'analyser des réussites surprenantes, assez nombreuses mais, semble-t-il, d'un caractère particulier. Telle chorale donne une audition brillante, telle autre se couvre de ridicule. D'un côté, un dévouement admirable, une honnête compréhension de la part du directeur, un certain goût de l'expérience, un **respect scrupuleux des horaires** ; de l'autre, des moyens matériels et financiers, mais sans âme et sans flamme, un mépris de bon ton à l'endroit d'une discipline réputée secondaire, voire négligeable, un maître résigné au chant traditionnel et stupide ; tels sont les causes d'un échec, telles sont les causes d'une réussite, et le **fait personnel** joue là, le premier rôle.

Pourquoi faut-il, hélas, que les échecs soient si nombreux, pourquoi le Ciel permettrait-il que les intentions les meilleures n'aboutissent point ! Serait-ce parce que d'aucuns s'imaginent que suivre avec intérêt le mouvement musical, autorise à guider les âmes, jeunes surtout, vers les joies musicales ?

Que cette responsabilité soit laissée au spécialiste, qu'il porte ou non la soutane. Mais qu'est-ce qu'un spécialiste ? Celui qui a suivi avec fruit toutes ses classes au Conservatoire ? Hélas, trop souvent cette conception prévaut. Dès lors, l'enseignement retombe invariablement dans l'ennuyeuse leçon de solfège ou dans le cours rébarbatif... et inutile.

Non, le spécialiste c'est celui qui a compris la valeur de la méthode active appliquée à l'enseignement musical. Méthode telle que l'ont prêchée des pédagogues comme Jacques DALCROZE et Edgar WILLEMS en Suisse. Maurice CHEVAIS et pour les mouvements de jeunesse, William LEMIT en France, Jean BOECKX et ses disciples en Belgique !

Le spécialiste, c'est encore celui qui, pour la première heure de classe, se rappelle et reprend l'extraordinaire leçon de silence de Madame MONTESSORI. Combien d'établissements peuvent se targuer d'avoir honnêtement tenté pareille expérience ? Qui ne veut pas comprendre que l'éducation musicale ne débute pas en septième, encore moins dans les classes secondaires, mais bel et bien dès l'école maternelle, dès le jardin d'enfants ou à défaut, dès la première année d'étude, et que ces cours doivent être conduits par d'authentiques pédagogues, faute de quoi cette pseudo- éducation exclut tout véritable développement auditif, et contribue à grossir les cohortes d'anciens collégiens ennemis jurés du cours de musiques. Les plus doués ou les plus fortunés de ces potaches turbulents s'estimeront peut-être mélomanes pour fréquenter l'annuel festival Beethoven. Et pourtant, au prix d'une bonne initiation musicale, l'oreille d'une majorité serait plus développée ; les seuls cas réellement incurables, qui relèvent de la physiologie, représentent 0,50 % de la population normale d'un collège. De même qu'un sujet jeune développe ses muscles grâce aux efforts coordonnés d'un cours d'éducation physique, de même, des exercices appropriés en classe de musique formeront l'oreille de l'enfant.

Les pragmatiques rétorqueront que bon nombre d'instituts possèdent une chorale, mais peu sont de qualité. Une fois encore, pourquoi ? Qui les dirige ?

Des gens à la formation musicale incomplète, le plus souvent réduite à l'étude superficielle d'un instrument, ou simplement à celle du plain-chant. Avouons que la conception ancienne des bâtiments scolaires ne favorise pas les cours de musique, qui, bruyants, troublent la classe du latiniste, du mathématicien et du linguiste. Partout on voit se créer des terrains de basket-ball, de tennis, etc., absolument nécessaires à la santé et au développement physique de nos jeunes gens et jeunes filles, mais pourquoi ne construirait-on pas à l'autre bout de l'établissement, lorsque l'espace le permet, une classe toute simple mais isolée, une classe avec un **piano convenable**, s'entend. Certes, les instruments ne manquent pas dans un collège, mais combien sont accordés régulièrement ? Allez donc redresser une oreille récalcitrante à l'aide d'un instrument qui ne respecte pas le ton ! Excellente éducation en vérité.

Les collèges ou instituts subventionnés connaissent un autre sort. Pour éviter une dépense bien inutile, on fait appel dans les classes préparatoires au professeur principal qui, à l'école normale, a consacré à sa « culture musicale » une heure par quinzaine, environ. Formation idéale n'est-il pas vrai ? Si l'instituteur est habile en solfège, nous retombons dans l'éternelle lecture - jamais sue - de notes ; il n'est pas question de piano : le plus souvent, il ne saurait s'en servir ; on ne peut lui en faire grief.

Il y a malheureusement aussi, ceux qui se laissent gagner par la routine, en dépit de

leurs louables intentions, de leur désir sincère d'innover, ils désespèrent ; jamais leur classe ne sera le cours où l'on chante, où l'on mime, où l'on se délasse. Nous entendons la réflexion de nos théoriciens acharnés : « Et la Science ? ».

La Science viendra au moment où notre jeune apprenti musicien voudra s'initier, puis savoir : ce jour-là, il sera conquis et trouvera le plaisir où d'autres ne trouvent que l'ennui.

Notre conclusion sera celle de l'Espérance, rien n'est perdu puisque rien n'est fait. Secouons nos préjugés, prenons des contacts avec les pays voisins ou lointains plus avancés dans l'art de conduire l'éducation musicale de nos enfants.

A ce moment, au seuil de l'Eglise nous n'aurons plus ces auditions navrantes lors de la grand'messe ; à la grande joie du Maître de Chapelle, le nombre des choristes n'ira pas diminuant et l'exécution gagnera encore en qualité.

Alors seulement, commencera véritablement « L'ENSEIGNEMENT DU CHANT ET L'EDUCATION MUSICALE » comme l'a conçu Raymond LOUCHEUR dans **« Cahiers de Pédagogie Moderne pour l'Enseignement du premier degré »** (1).

Parmi les initiatives les plus heureuses relevées en Belgique (Jeunesses Musicales mises à part), nous retiendrons les *Concerts de Midi* destinés à faciliter aux employés, travailleurs, etc., l'accès à la musique de chambre à des heures et dans des conditions spécialement étudiées en fonction de leur travail.

L'idée des Concerts de Midi se fit jour en Angleterre en 1939 après que ce pays se trouva en guerre. L'initiatrice fut la renommée pianiste Myra HESS qui fut faite « Dame » depuis, en partie pour cette raison. Les concerts furent organisés dès lors à la National Gallery et se poursuivirent régulièrement en dépit des attaques aériennes. M. Charles LEIRENS transporta l'idée en Belgique où des concerts débutèrent le 29 avril 1940. Hélas, le 10 mai suivant, l'invasion y mit fin.

Passée en Angleterre en tant que fonctionnaire des Beaux-Arts, Mlle Sara HUYSMANS (aujourd'hui Inspecteur des Théâtres et Concerts subventionnés) organisa des concerts et conférences « lunch-time » à l'Institut Belge de Londres et revint en Belgique après la Libération, fermement décidée à implanter cette coutume à Bruxelles. Ce ne fut pas aisé durant les premiers temps, les difficultés de ravitaillement et le rationnement s'opposant à l'organisation d'un buffet, indispensable complément de concerts organisés entre 12 et 14 heures. Devenue attaché de Cabinet quand son père devint Ministre de l'Instruction Publique, Mlle Huysmans se trouva en mesure d'agir plus effectivement et tout au début de 1948, les concerts purent commencer avec un succès tout de suite étourdissant. Au point qu'il fallut presqu'immédiatement en organiser trois par semaine : le mercredi, le jeudi et le vendredi. Le mercredi et le jeudi étant réservés à la musique de chambre (Musée Ancien) et le vendredi aux récitals (Musée Moderne).

Des filiales furent créées à Mons, à Anvers et à Liége. Partout, la formule s'avéra excellente et le succès, après de longs mois d'expérience, se consolida.

Les Musées aussi profitèrent de l'affluence du public ; en effet, de nombreux auditeurs ne manquent pas de s'égayer dans les salles soit avant, soit après le concert qui dure environ 50 minutes.

Le nombre annuel de concerts ainsi organisés à Bruxelles varie entre 80 et 120, selon la durée de la saison. En province, il y en a un par semaine.

La moyenne des auditeurs pour la musique de chambre est de 600 ; certaines séances comptent plus de 800 personnes.

Le prix d'entrée est modique, soit 5 francs.

Un buffet froid de bonne qualité et à prix démocratiques est ouvert aux auditeurs avant et après les séances. Un service rapide assuré par des dames bénévoles permet à ces nombreuses personnes de prendre un repas frugal mais suffisant, en un temps record.

Tous les groupements belges de musique de chambre, depuis la formation « sonate » jusqu'à l'orchestre et l'opéra de chambre, ont eu l'occasion de se faire entendre aux Concerts de Midi, de même que les solistes les plus en vue.

---

(1) Editions BOURRELIER et Cie, Paris.

De nombreux artistes et groupements étrangers ont été accueillis par cette organisation dans le cadre des échanges culturels.

Il serait fastidieux d'en donner la liste.

Le public est composé en ordre principal d'étudiants et d'employés. Les concerts sont toutefois accessibles à tous et les mélomanes de toutes catégories ne se font pas faute de s'y rendre nombreux.

Mlle S. HUYSMANS nous autorise à reproduire ici quelques lignes d'une causerie qu'elle fit à la Radio :

Les Concerts de Midi se donnent aux Musées Royaux de Peinture et de Sculpture de Bruxelles. Cette saison est la quatrième depuis la fondation de ces concerts.

Pour ceux qui l'ignoreraient, je rappelle que le but principal, qui a été envisagé lors de leur création, est de promouvoir un mouvement en faveur de la musique de chambre. Notre capitale est un centre musical très important, mais trop peu de place y est réservée à la musique de chambre.

C'est donc, en tout premier lieu, pour remédier à cette lacune, que nous avons songé à organiser cette sorte de concerts. Nous avons pensé ensuite, que l'on ne peut cultiver un tel goût qu'en associant les artistes à cet effort. Je veux dire que trop peu de nos compatriotes ont l'occasion de jouer en public.

Enfin, nous avons pensé aussi aux mélomanes, à tous ceux qui aiment vraiment la musique pour elle-même et qui ne peuvent, pour des raisons diverses, se rendre le soir au concert.

Je sais que l'I.N.R., tant du côté français que du côté flamand, consacre beaucoup de soins à la musique de chambre. Mais, l'inconvénient de la Radio pour de nombreuses personnes, vient de ce qu'elles ne peuvent se trouver à l'écoute au moment où passent les œuvres qu'elles voudraient entendre et souvent la chambre familiale n'offre pas l'atmosphère de recueillement nécessaire à une audition parfaite.

La formule des Concerts de Midi est heureuse, puisque de très nombreuses personnes assistent très régulièrement à nos séances qui, outre la musique de chambre proprement dite, comprennent des récitals donnés par la plupart de nos virtuoses et par tous ceux parmi nos jeunes artistes donnant des garanties d'avenir sérieuses.

Le prix modique des places, c'est-à-dire 5 francs par séance, indique assez que le but poursuivi est tout à fait désintéressé et que les organisateurs désirent avant tout, que ceux qui ne disposent que d'un modeste budget, tels : les étudiants, les employés, puissent en bénéficier en tout premier lieu.

Pour la saison qui s'ouvre, nous donnerons diverses séries de concerts, notamment :

celle des quatuors et quintettes à cordes de Mozart ;

les sonates pour violon et piano de Beethoven ;

l'audition intégrale des Préludes et Fugues du Clavecin bien tempéré de J.-S. Bach, sans compter les séances consacrées à des programmes variés, comprenant des œuvres tant classiques que romantiques et modernes. Parmi ces dernières, figureront des œuvres des meilleurs compositeurs belges.

ALGERIE.

Notre collaborateur, M. Georges GREY nous brosse un tableau assez vivant des activités musicales algériennes envisagées sous le jour de l'éducation.

La musique est organisée ou, à tout le moins paraît l'être en Algérie ; des conservatoires municipaux, corollaires des Théâtres de même nom existent dans chaque ville de quelque importance, à cela s'ajoutent des Sociétés gérées par des intérêts privés, mais assujetties aux contrôles officiels, les établissements scolaires du second degré, lesquels consacrent à l'enseignement de la musique, le temps prévu par les programmes officiels, cette énumération se complètera par l'éducation diffusée par les professeurs libres.

Cette initiation pourrait donc se répartir en trois groupes : A, officiel ; B, semi-officiel ; C, populaire ; nous ne donnerons que l'énumération des activités culturelles musicales d'Alger. Il y aura lieu de considérer celle des autres villes comme moins importantes pour avoir un ordre de grandeur approximatif.

A - Le Conservatoire d'Alger, dont le règlement organique est copié sur celui de Paris, demeure le plus important de l'Afrique du Nord, toutes les branches du savoir musical y sont enseignées ; 40 professeurs pour un total proche de 400 élèves, les concours assurent aux plus dignes premier ou deuxième Prix ou premier et deuxième Accessits.

B - En Alger, la préparation à l'admission au Conservatoire municipal est assurée par la doyenne des établissements d'éducation de la ville « La Société des Beaux-Arts, des Sciences et des Lettres », fondée en 1869. Cette vénérable institution a vu des notoriétés se succéder sur la scène érigée à l'emplacement de ce qui fut pendant un temps, une grange : Camille Saint-Saëns, Jeno Hubay, Vieuxtemps, Godowski, Risler, François Coppée, Jules Lemaître, etc... pour ne citer que les noms de ceux qui ne sont plus que souvenirs éblouissants dans la mémoire des auditeurs, puisés parmi les célébrités des Arts, des Sciences, des Lettres ; 1.650 élèves suivent les cours de musique, danse, peinture, modelage, etc... lesquels sont également sanctionnés en fin d'année par des Prix et des Accessits. Un règlement intérieur plus assoupli fait, de la Société, le porte-fanion de l'enseignement semi-officiel, le Conservatoire représentant l'officialité.

C - Ensuite, bien que la gratitude de la préséance eût dû lui être concédée, vient la musique dite « populaire », groupant : harmonies, fanfares, chorales, estudiantinas, groupements d'accordéons, de tambours et clairons, et (nous sommes en Afrique) de musique musulmane (laquelle est officiellement enseignée au Conservatoire). Préséance, disions-nous, en effet, le mérite de la Lyre Algérienne (1876) qui, faisant venir comme Directeur de chorale, Victor Aubine, lequel fondait une école de musique, vit cet établissement en 1926, se métamorphoser en Conservatoire Municipal.

La Musique Populaire, c'est la musique bon enfant qui convient à ceux dont le rude labeur des champs, les bureaux, les usines, ne permettent pas la concentration incessante de la musique professionnelle, c'est pour eux l'occasion d'œuvrer entre amis, une dérivation délassante et souriante ; ce n'est pas le moindre sujet d'estime et de considération, que tant d'êtres convaincus se réunissent pour assurer une partie anonyme, mais utile, soit dans un chœur, une harmonie, une fanfare, et fassent (de concert) équilibrer la musique et les finances de leurs sociétés qui ne peuvent vivre que de cotisations, de legs problématiques ou de fêtes organisées à leur bénéfice.

Réunies en Fédération des Sociétés Musicales du Département d'Alger, les 45 sociétés fédérées englobent plus de 3.000 membres. L'intérêt musical est maintenu par des concours inter-sociétés, comme le concours national 1950, et des concerts publics estivaux sur les places de la ville.

La grande et noble personnalité de César Geoffray anime et vitalise cet ensemble éminemment sympathique, aussi des résultats musicaux concrets ont-ils été enregistrés. La Cantate « Le jour n'a point d'ombre » donnée sous la direction du compositeur C. Geoffray groupait sur le plateau de la Salle Bordes, 200 personnages, chœurs, soli, mimes, danseurs, récitants, au moment des fêtes de Pentecôte.

SUISSE.

Une étude précise de notre collaborateur Pierre MEYLAN, à laquelle nous ne pensons pas devoir retirer une ligne. Un exemple « type » en effet que l'on pourrait évoquer en citant maintes villes de Suisse, d'Allemagne, d'Italie...

Il s'agit du canton de Vaud.

A l'école primaire, le programme prévoit deux heures de chant par semaine, consacrées au solfège et à l'étude de chœurs à 2 ou 3 voix. Il n'y a pas d'examen individuel pour cette branche, mais l'étude de trois chœurs est imposée à chaque classe. Ces chœurs sont entendus par les experts lors des examens annuels. C'est une sorte d'épreuve collective. D'une manière

générale, on peut dire que l'enseignement du chant varie beaucoup selon la culture musicale des maîtres, il est parfois très négligé.

Dans les écoles secondaires, les jeunes filles reçoivent un enseignement de deux heures de chant chaque semaine, de 10 à 16 ans. Dans certains collèges, on a prévu, en outre, une heure de chant d'ensemble. L'enseignement prévoit l'étude poussée du solfège, l'étude de chœurs et, dans les classes supérieures parfois, une intiation à la musique et une études des formes musicales illustrées par le disque. Chez le garçons, deux heures également dans les classes inférieures, supprimées dès la période de la mue. Là aussi l'enseignement varie d'un collège à l'autre. Ici on a introduit, dans les classes supérieures, une heure hebdomadaire d'initiation à la musique, là on a préféré le système de la branche à option : au Collège Classique de Lausanne, l'élève opte dès la cinquième année (11 ans) entre le chant et le dessin. En général, le chant est inexistant dans les classes supérieures des collèges et des gymnases (sauf au gymnase des jeunes filles).

Dans l'enseignement universitaire, la musique n'existe pas en tant que branche d'étude (à Lausanne, il n'existe plus depuis de nombreuses années de chaire de musicologie ou d'histoire de la musique) et s'il y a, dans telle université, un privat-docent chargé d'un cours d'histoire de la musique ou de musicologie, sa branche n'est pas une branche d'examen. Elle reste facultative.

Hors du programme d'enseignement, il existe de rares groupes musicaux permettant d'affiner la sensibilité des élèves, tels que les chœurs d'enfants régis par les conservatoires, des sociétés formant les jeunes gens au point de vue de la technique instrumentale (ainsi **Lausanne-Jeunesse**), qui prépare les jeunes à l'étude des instruments d'harmonie ou de fanfare), les Jeunesses Musicales. De temps à autre, un grand orchestre comme l'OSR ou l'OCL organise un concert commenté, mais c'est rare (en moyenne un par an).

D'une manière générale, on constate le fait suivant : les élèves étudient toujours au moins un instrument. Il y a beaucoup d'élèves dans les classes inférieures des conservatoires, mais relativement peu dans les classes supérieures. Il devient toujours plus difficile de former des orchestres dans les collèges (enseignement facultatif), crtains même qui étaient florissants il y a quelques années ont dû cesser leur activité (par exemple au collège de Vevey). L'intérêt des jeunes gens pour la musique est très grand, mais il reste passif. Causes vraisemblables : a) la radio qui disperse l'attention des jeunes ; b) la surcharge des programmes ; c) le refus d'un effort prolongé que les pédagogues constatent journellement.

Après le stade scolaire, les jeunes gens peuvent poursuivre leurs études musicales et affiner leur goût par des moyens très variés : en entrant dans une des nombreuses chorales existant dans notre pays, ou dans un orchestre d'amateur, en faisant partie des Jeunesses Musicales, en suivant les concerts très nombreux donnés dans les villes principales. Les jeunes écoutent beaucoup la radio. Un maître de chant dans un collège affirme que leur sensibilité est toujours plus apte à comprendre les œuvres modernes (influence très nette du jazz). A la fin de ses leçons d'initiation, il lui arrive de demander à ses élèves s'ils désirent entendre d'autres disques. La plupart souhaitent alors qu'on leur présente une œuvre de Debussy, Bartok ou Strawinsky. C'est un phénomène nouveau, impossible il y a vingt ans

Le genre le plus populaire chez les jeunes est certainement le jazz (ils forment des orchestres de jazz), mais ils s'intéressent aussi, et d'une façon très vive, à la musique classique et moderne, spécialement à la musique symphonique. Cet intérêt malheureusement, reste un peu passif, il ne les incite pas à jouer d'un instrument.

En conclusion, il est certain que l'enseignement du chant pourrait être beaucoup plus poussé à toutes les échelles de l'enseignement. On a trop tendance à considérer la musique comme un art à part qui demande des connaissances et des aptitudes spéciales. Dans les Universités, il est donné un cours intitulé **Histoire de l'Art** dont la musique est complètement absente. Il s'agirait de dissiper ce malentendu (qui provient aussi du fait que les spécialistes en « Histoire de l'Art » s'occupent de peinture et de sculpture, mais ignorent à peu près tout de l'art musical).

L'étude du chant devrait être d'autant plus poussée que les jeunes actuels manifestent un grand intérêt pour la musique. Mais il faudrait que cet intérêt se manifestât d'une manière plus pratique, par l'étude d'un instrument ou par la participation à l'étude des grandes œuvres de musique chorale qu'entreprennent les sociétés de chant des villes importantes.

IRLANDE.

Dans les écoles primaires (national schools) contrôlées par le Gouvernement, la Musique fait partie du cours d'études. En plus du solfège, on y apprend aux élèves à chanter des chansons irlandaises (folk-songs pour la plupart) soit à l'unisson, soit à deux ou troix vois.

Pour l'examen de fin d'étude secondaire (Leaving Certificate), ainsi que pour l'examen d'entrée à l'Université, la Musique est une matière non obligatoire. Pour cet examen il n'y a que l'irlandais, l'anglais et les mathématiques qui sont des « Essential Subjects ». Il suffit de réussir dans cinq matières pour passer l'examen.

Cet examen de musique contient une section théorique ainsi qu'une section pratique. La section théorique comprend des questions de solfège, d'harmonie à quatre voix, de contrepoint à deux voix et d'histoire de la musique. Pour la section instrumentale (piano ou violon), l'élève devra jouer par exemple du Beethoven facile, une sonate de Mozart ou de Haydn, des pièces de Schumann, Mendelssohn, Corelli, etc... Comme la préparation de cet examen prend beaucoup de temps, le nombre de candidats est assez restreint et contient bien plus de filles que de garçons. Il y a plusieurs écoles secondaires qui présentent chaque année une chorale à deux ou trois voix, ou bien un ensemble instrumental (violons, violoncelle, piano) à l'Inspection du Gouvernement. Plusieurs écoles, garçons ou filles, jouent chaque année un « Gilbert and Sullivan comic opera ». (Ces « opéras » de caractère essentiellement anglais, constituent une parodie spirituelle de l'opéra du 19[me] siècle. Leur musique, superficielle et un peu fade est néanmoins de facture solide). Les collèges principaux : Blackrock, Belvedere, Newbridge, Castleknock, St Jarlath's, ont donné du Gilbert and Sullivan pour plusieurs années successives. Le collège de Clongowes vient de jouer « Lilac Time », (une opérette adaptée à la musique de Schubert). Il faut mentionner ici que l'orchestre de Radio Dublin donne chaque semaine pour les enfants, un concert commenté qui est fort apprécié. Cet orchestre, qui contient des instrumentites Italiens, Français et Belges, donne de temps en temps des concerts vraiment intéressants. Des chefs étrangers viennent, l'un après l'autre, lui infuser quelque chose de leur esprit et de leur expérience.

Malheureusement, la province semble être dénuée d'activité orchestrale sérieuse. S'il y a quelques bonnes chorales (pour la plupart attachées aux églises), il y a des « dance bands » en abondance. On se demande si le goût de la bonne musique est assez développé et assez mûr en ce pays-ci pour pouvoir tenir tête aux séductions criardes des saxophones et des trompettes du « jazz ».

ESPAGNE

M. Juan CARRILLO nous donne des détails précis sur l'Education musicale en Espagne.

La musique tient une place définie dans les plans officiels des études primaires.

Deux articles de la Loi de l'Education primaire du 17 juillet 1945 qui est en vigueur, se rapportent à l'enseignement de la musique. Ce sont les articles 37 et 45.

L'article 37 ordonne que l'enseignement primaire s'organise suivant l'évolution psychologique des élèves, comprenant trois principaux groupes de connaissances : instrumentale, formatives et complémentaires. Ces dernières sont celles qui complètent la culture primaire minimum, au moyen de l'initiation aux sciences naturelles ou à l'Art ou bien à ce qui présente un caractère utilitaire. Parmi les connaissances de caractère artistique figure en premier lieu la musique, suivie du chant et du dessin.

L'article 45 de la même loi autorise comme activités complémentaires de l'école, la création et le maintien d'activités pédagogiques et sociales qui tendent à perfectionner la formation des élèves parmi lesquelles elle cite, dans son paragraphe 2, « Les groupements artistiques qui organisent des festivals avec récitals, scénarios, concerts, programmes de radio et émissions enfantines ».

Les Maîtres et les Inspecteurs de l'enseignement primaire appliquant les principes légaux

dans les écoles, réalisent un travail plein de mérite, principalement en pratiquant le chant choral et aussi dans quelques cas, en enseignant la musique des instruments à caractère populaire comme la bandurria, la guitare et l'accordéon. Dans quelques villes se forment des groupements musicaux à la faveur de l'école ou profitant du travail de formation de celle-ci en matière artistique, mais la création de masses chorales est plus fréquente. Une des autres activités artistiques a une expression populaire dans la célébration de soirées, en général pour trouver des secours, avec des fins bienfaisantes.

Dans les grandes capitales, il existe des écoles qui ont un piano et un professeur spécial pour l'enseignement de la musique et du chant ; mais cela n'est pas courant.

Dans les écoles de professorat, où se forment des instituteurs des écoles primaires, la musique entre dans les cours de 2me et 3me et il y a un professeur spécial de musique et de chant.

Dans le 2me cours il y a deux heures par semaine d'enseignement musical avec notions de solfège et chants religieux, patriotiques et scolaires et dans le 3me cours, deux heures par semaine pour l'enseignement du chant.

Il est clair qu'il y a des établissements spéciaux mieux accrédités pour la formation des professionnels du chant et de la musique ; mais cette information se limite à l'enseignement de caractère pédagogique.

Dans la majorité des écoles espagnoles, il existe une activité musicale qui tend à former le goût artistique des enfants. Il y a des exercices de chant, parfois de caractère purement scolaire, parfois en prenant à l'ambiance populaire de bonnes chansons que les enfants aiment beaucoup. L'Institution des colonies scolaires, qui conduisent les enfants des grands centres urbains à la mer ou à la montagne, divulguent, sans toutefois se le proposer, les chansons populaires de campagne ou de mer, dans les écoles primaires et dans le milieu public des villes.

Parmi les initiatives les plus remarquables pour stimuler le goût de la musique chez les enfants et les adolescents, on peut citer l'organisation des concerts de la masse chorale de Madrid et de l'orchestre national, dans les grands établissements d'enseignement primaire de la capitale de l'Espagne.

Dans les provinces, on note un goût prononcé pour la musique régionale.

La section féminine de la phalange a organisé sous le nom de « **Chœurs et Danses** », des groupements de jeunes filles qui, par un travail très appliqué ont ressuscité les vieilles traditions folkloriques espagnoles, très spécialement pour ce qui touche au chant et aux danses de caractère régional présentant avec le costume typique des différentes régions et réalisant un grand travail d'éducation du sentiment et du bon goût. Leurs activités artistiques passant les frontières, ont produit une véritable admiration dans le monde entier.

Le genre de musique qui plait le plus aux enfants et aux adolescents est la musique populaire, bien que la musique classique elle aussi, impressionne les masses et forme leur esprit.

La musique exotique, le jazz, par exemple, combat pour s'ouvrir nos chemins, mais sans y parvenir. La sensibilité espagnole est, en général, raffinée et ne s'accommode pas des sons stridents. L'harmonie naturelle plaît et aussi les chansons qui l'interprètent sont celles qui triomphent. Les merveilleuses mélodies galiciennes, les allègres intermèdes asturiens, le chant robuste campagnard des montagnes basques, le chant « Jondo » andalou qui s'unit presque avec le doux et monotone « sonsonète » arabe, la musique vocale et instrumentale si expressive des laboureurs de Léon, Salamanque et Castille, les seguedilles animées et les notes allègres et vaillantes de la région du levant et des campagnes de l'Extramadure s'approfondissent dans le cœur des enfants espagnols comme dans son ambiance propre et influent puissamment sur la formation sentimentale et morale de l'enfant.

Les groupements artistiques de l'enfance démontrent la grande efficacité de la Musique comme moyen de maintenir la discipline dans les écoles. La musique est en outre un puissant secours éducatif, surtout pour la formation du sentiment et de la volonté. Les Maîtres ont expérimenté cela et essayent de s'appliquer dans ces réalisations de l'art. Dans quelques groupes scolaires de Madrid il y a des masses chorales d'enfants, d'un grand mérite, qui ont triomphé dans des concours publics obtenant beaucoup d'applaudissements et de prix. Récemment, a eu lieu un festival scolaire organisé par la ville de Madrid dans le « Monumental Cinéma » et ce fut une magnifique démonstration de l'éducation artistique poussée que reçoivent les élèves.

En Espagne, nous voulons et sommes parvenus à ce que l'Ecole soit accueillante et

joyeuse. Les pédagogues et les maîtres espagnols savent que la gaîté d'enfant leur donne le degré d'efficacité dans la formation spirituelle des élèves et que par conséquent un enfant gai est en général un enfant chez qui la volonté triomphe des mauvaises passions, c'est un enfant à la conscience saine.

L'art a contribué à être dans l'école la présentation de cet esprit exquis et on ne peut nier à la musique sa place prédominante parmi les relations artistiques qui contribuent le plus à la formation du caractère.

PORTUGAL

Aux degrés élémentaire et moyen de l'enseignement public et privé, la pratique du chant choral est imposée. Généralement, le temps moyen qui lui est consacré, est d'une heure par semaine ; quelquefois deux heures. En moyenne, il y a un rapport de une pour six heures entre la musique et les autres matières sur lesquelles porte l'enseignement. Un minimum de théorie musicale et de solfège est enseigné dans les classes de chant choral ; seulement par exception il y a ici et là des professeurs qui expliquent quelques œuvres ou qui font des leçons sur l'histoire de la musique ou l'esthétique musicale (on peut citer le « Collège Militaire »; enseignement moyen officiel, professeur : Jaime da Silva, Lisbonne).

Cet enseignement n'est pas classifié sur les diplômes d'études générales. Il n'y a pas, au Portugal, des examens qui portent sur la musique hormis ceux de l'enseignement musical spécialisé. Cependant l'enseignement du chant choral étant obligatoire, si par exemple l'élève excède un certain nombre d'absences aux classes de chants, il peut être forcé de redoubler l'année scolaire s'il est encore en faute dans une autre matière.

Hors de l'enseignement, il y a des professeurs qui se sont spécialisés dans l'enseignement musical des enfants mais sur une base individuelle à l'exception du « Viveiro Musical » (« Pépinière musicale ») dirigé par M. Simoés, à Lisbonne, où l'on fait aussi de la musique instrumentale d'ensemble. Là cependant on rassemble plutôt des enfants qui ont montré des dispositions marquées pour la musique.

Il y a des groupes de chant choral dans les écoles ou jardins pour les enfants de l'âge pré-scolaire. Mlle F. Benoît (Lisbonne) s'est fait remarquer dans ce domaine. On doit encore citer Mlle Maria de Lourdes Lobo Autunes (Lisbonne) pour son ensemble d'enfants où l'on chante avec accompagnement d'un groupe de percussion. Les « Jeunesses Musicales » ont atteint le Portugal depuis trois ans. Tous les âges s'y rassemblent, mais des concerts commentés, des ensembles instrumentaux ne s'y sont pas encore formés.

Après le stade scolaire, il y a des sociétés chorales trop peu nombreuses. En comptant ici les universitaires comme hors de l'âge scolaire, disons norma, on doit rappeler l'Orphéon de l'Université de Coïmbra. Hors les Conservatoires de Lisbonne (national) et de Porto (patronné par l'Administration de la Ville), il y a des écoles de musique à Coïmbra et Funchal (Madère) qui officialisent leurs diplômes. A Ponto Delgada (Miguel, Açores) il y a aussi une école de musique qui, avec la « Academia de Amadores de Musica » de Lisbonne, constituent les seuls établissements d'enseignement musical strictement non officiels. L'« Academia » a une ancienne réputation de qualité et forma tout récemment une chorale sous la direction de M. Lopes Garça. A Porto, le Prof. Vergilio Pereira a fondé un remarquable ensemble choral « Pequenos Cantores do Portigo do Sol » (« Petites Chanteuses de la Petite Fenêtre du Soleil », celle-ci étant la désignation d'une école de charité). Les petites chanteuses se recrutent dans les anciennes élèves de l'institution.

Il y a des orphéons dans quelques usines et quelques sociétés privées.

La « Mocidade Portugasa » (« Jeunesse Portugaise »), organisation officielle de la jeunesse qui a des affiliés de tous les âges depuis sept ans jusqu'à la fin des études universitaires, ouvriers y compris, a aussi un « orphéon ».

Les « Filarmonicas » (« harmonies »), se distribuent par le pays généralement hors des grandes cités. Elles se font de moins en moins nombreuses, mais récemment ont été favorisées, au moins quelques-unes d'entre elles, par des dons des « Casas do Povo » (« Maisons du Peuple ») d'initiative officielle. Les Sociétés de Concerts n'ont de programmes d'éducation musicale et dans la plupart des cas, ne présentent que des célébrités à leurs abonnés.

Il n'y a que trois orchestres symphoniques au Portugal (deux à Lisbonne, l'un de la Radio Nationale, l'autre privé ; un à Porto avec subvention des autorités de la ville, mais d'initiative du Conservatoire local).

La musique dite « classique » est la plus cultivée. La musique populaire se fait entendre plutôt dans des arrangements souvent de mauvais aloi. Le « jazz » qui peut mériter l'attention des musiciens est le ressort d'une très restreinte élite. L'action du « Hot Club » (Lisbonne) est encore très limitée. Les audiences sont assez limitées exceptés les concerts des fameux « virtuosi » et, même dans ces cas, assez froides. Cependant, la musique sérieuse contemporaine se fait des admirateurs de plus en plus nombreux sinon bons connaisseurs. La « Sonata » (qui représente la S.I.M.C. au Portugal) s'est spécialisée dans ce domaine, mais encore, là on ne donne pas de concerts commentés.

Le « Teatro Nacional de S. Carlo » (Théâtre lyrique officiel, Lisbonne) a une grosse subvention du gouvernement. Malheureusement, le prix des entrées est hors des possibilités des Portugais qui ne sont pas riches.

GRECE.

L'enseignement musical est obligatoire en Grèce, tant aux écoles primaires qu'aux Gymnases. L'enseignement aux écoles primaires se fait assez sommairement. Les petits enfants apprennent un peu le solfège et à chanter en chœur avec leur maître d'école. Par contre, aux Gymnases, l'enseignement est beaucoup plus élevé ; on apprend la théorie avec le solfège, des éléments d'histoire de la musique et aussi quelques analyses d'œuvres célèbres. On fait de la chorale a cappella ou avec accompagnement.

L'activité musicale hors l'enseignement proprement dit se réduit à quelques chorales et aux concerts symphoniques (Athènes, Saloniki) ainsi qu'à l'Opéra National.

Outre quelques chorales il y a dans beaucoup de villes provinciales, les « Philarmonies » soit des sociétés d'orchestre d'instruments à vent qui familiarisent le public avec la musique d'opéra et d'opérette.

Outre ces Philharmonies, la musique populaire est toujours vivante dans les petites villes, les villages et les iles d'Egée et surtout Crète, Samos et le Dodécanèse où des musiciens villageois cultivents les sons et les rythmes des ancêtres, diffusés et conservés pratiquement de père en fils.

Manolis KALOMIRIS.

TURQUIE.

L'éducation musicale a une place officielle, mais bien insuffisante, dans les programmes de l'enseignement public ou privé. On enseigne le solfège. Dans certaines écoles, on donne des leçons privées de piano et de violon (et surtout de... mandoline). L'enseignement de solfège est sanctionné dans les examens et diplômes de fin d'études générales. Le temps consacré à l'enseignement est « d'une heure par semaine... ». Ceci correspond à 1/5 du temps consacré à la littérature nationale, à 1/5 des langues mortes ou étrangères, 1/6 des sciences, 1/5 des mathématiques. Le temps consacré à l'enseignement de la peinture est d'une heure par semaine.

Les « Maisons du Peuple », sortes de foyers culturels s'occupant surtout de l'éducation des adultes, ont, depuis vingt ans, fait beaucoup pour encourager le goût du public pour la musique et lui en faciliter l'accès. Explications d'œuvres classiques et contemporaines, auditions de disques, cours de solfège, enseignement de divers instruments de musique, chant choral, concerts donnés par les orchestres d'amateurs, diverses manifestations folkloriques (musique et danse), etc..., donnent surtout à la jeunesse l'occasion de développer son goût musical.

A. ADNAN SAYGUN,
Professeur au Conservatoire National d'Ankara.

CANADA.

L'éducation musicale est particulièrement développée au Canada, si l'on en croit les nombreuses réponses de nos divers correspondants.

L'Université de Montréal possède sa Faculté de Musique, fondée cette année même. Plusieurs écoles de musique, à travers le diocèse de Montréal, sont affiliées ou annexées à l'Université de Montréal ; elles le seront désormais par l'entremise de la nouvelle Faculté de Musique. Quelques-unes de ces écoles, surtout destinées aux jeunes filles, existent depuis plusieurs années et ont prouvé l'excellence de leur enseignement basé sur les meilleures traditions européennes.

L'Université Laval de Québec possède son Ecole de Musique.

L'Université Mc Gill de Montréal possède son « Conservatory of Music ».

Indépendamment de l'Université, le Conservatoire de Musique de la Province de Québec (sections à Montréal et à Québec) dispense un enseignement musical **complet et gratuit** selon un système assez semblable à celui du Conservatoire de Paris. Ce Conservatoire est sous la juridiction du Secrétariat de la Province de Québec, l'un des ministères du gouvernement de la Province. Il émarge au budget de ce ministère.

L'enseignement de ces écoles est évidemment sanctionné par des examens officiels.

Les professeurs privés peuvent trouver sanction officielle à leur enseignement en soumettant leurs élèves aux examens de l'Académie de Musique de Québec, organisme de contrôle sous juridiction du Gouvernement provinvial ; cet organisme décerne des diplômes.

La Commission scolaire de Montréal a prévu à son programme d'études un enseignement du solfège qui est sanctionné par des examens officiels.

En dehors des écoles spécialisées, l'enseignement proprement dit de la musique ne fait pas partie des programmes d'études des maisons d'éducation (1).

Des auditions de disques commentées sont organisées dans tous les centres quelque peu importants de la Province. Il existe également dans toutes les villes des orchestres (ou des harmonies) d'amateurs et des chorales. L'activité des chorales d'églises est surtout très vive.

Les principales initiatives musicales qui peuvent encourager le goût du public sont : des Matinées symphoniques (pour la jeunesse), à Montréal, organisées par la Société des Concerts Symphoniques. A Québec, par l'Orchestre Symphonique de Québec. Des Emissions Radiophoniques : Radio-Collège (organisme de Radio-Canada) consacre une heure et demie par semaine, sur un horaire de 7 heures et demie, à la musique : Initiation à l'esthétique musicale ou à l'histoire musicale : 1 heure ; Initiation aux instruments de l'orchestre : une demi-heure. Les autres émissions sont consacrées aux sciences, à la littérature, au théâtre, à l'histoire, à la philosophie et à la sociologie.

Et surtout l'Association des Amis de l'Art, fondée à Montréal il y a près de dix ans, par M[me] Perryer compte 10.000 membres. Elle facilite à ses membres, gratuitement ou à prix réduit, l'accès d'à peu près toutes les manifestations artistiques de Montréal. On m'affirme, au Secrétariat de cette Association que, d'après des statistiques officielles, 40 % des membres s'intéressent surtout à la musique sérieuse.

Ajoutons qu'il n'existe aucun organisme officiel ou officieux pour veiller aux intérêts du jazz ou de la chansonnette. S'ils existent, leur activité a été trop limitée pour qu'elle vienne à la connaissance des non-initiés.

Une autre réponse (M. KALLMAN) :

Music is part of the curriculum of most elementary and secondary schools, although still varying from school to school, depending on availability of trained teachers, financial

(1) En annexe à cette constatation relatons l'anecdote que rapporte Mgr. Maillet. La Manécanterie, reçue dans un collège de Montréal, offre en remerciement de donner une audition gracieuse aux élèves qui se délassent dans les salles voisines. Inutile, leur répond-on, cela ne les intéresserait absolument pas !

means, etc. Music is almost always a subject of choice and includes choral singing, solfeggio, and frequently band and orchestral practise, or music appreciation and basic theory. However, in many schools music is still sadly neglected. **Ontario** is comparatively far advanced.

These opportunities exist primarily in the very large towns where orchestras present more or less regular concerts especially for children and adolescents. There are opportunities to participate in church choirs, boys' bands etc. Unfortunately the home does not play the role that is should in developing a love of music.

Concerts (and, in some centres, opera); the radio, competitive festivals, choral and instrumental groups, etc...

See answer to enquiry 2b.

Commentaires par E. MAC MILLAN :

The largest and most important schools of music are connected with the Universities e.g. the Royal Conservatory of **Toronto** with the University of Toronto, which conducts both extra-mural and intra-mural examinations and whose diplomas and certificates are widely recognized. The University of Toronto grants degrees in music (Mus. B. and Mus. D.) some of which include courses in other subjects such as English Literature and Foreign Languages and also grants an Arts degree with honours in music.

One should mention the widespread activity of young people in competitive festivals throughout the country. Mr. Kallman's statement regarding music in the homes seems to me very sweeping : there must be many exceptions. A chain of Fine Arts Clubs in the schools of Western Canada (particularly British Columbia) has helped greatly to stimulate musical interest among young people.

U. S. A.

Aux U.S.A. l'éducation musicale est poussée, semble-t-il fort loin. Et la psychologie n'est pas exempte des bases et des principes de cette éducation.

C'est ainsi, pour ne citer qu'un exemple, que le Centre de Musique de l'ADELPHI COLLEGE de New-York organise des séances de musique commentée pour développer le goût musical chez les enfants de moins de douze ans et les familiariser avec les différents instruments d'orchestre.

M. Léon Barzin, chef de la National Orchestral Association et directeur du Centre de Musique de l'Adelphi College à New-York, vient d'imaginer une nouvelle méthode pour développer le goût musical chez les enfants de moins de douze ans.

A son avis, la plupart des enfants de cet âge sont trop jeunes pour s'intéresser aux détails de la forme ou de la composition musicale. Mais, par contre, ils peuvent, dès leurs premières années, apprécier vivement la musique si on leur en donne l'occasion.

C'est pourquoi il a organisé à l'Adelphi College une série de séances musicales spéciales destinées aux enfants. Ces derniers peuvent ainsi entendre de la musique symphonique et d'autre part, avant le concert, chaque musicien fait une démonstration de son instrument et répond aux diverses questions que les enfants peuvent lui poser. Entre les différentes parties du programme, les jeunes auditeurs sont autorisés à examiner de près les instruments et même à essayer d'en jouer.

C'est une méthode simple, mais excellente, car elle s'adresse aux qualités propres aux enfants. Comme le fait remarquer M. Barzin, ceux-ci ont une mémoire extraordinaire, tous les instruments deviennent ainsi parfaitement réels dans leur esprit. Ils acquièrent un contact humain direct avec la musique avant d'en sentir ou d'en comprendre tous les aspects. C'est là une formation de base excellente aussi bien pour les futurs amateurs que pour les interprètes et compositeurs de l'avenir.

Les programmes sont composés de morceaux de musique ancienne rarement joués, ainsi que d'œuvres de compositeurs contemporains que le public n'a pas l'habitude d'entendre.

MEXIQUE.

L'éducation musicale a officiellement pris place dans les programmes d'éducation publique et en particulier dans les écoles primaires, secondaires et normales de Mexico. L'éducation musicale comporte : en degré pré-scolaire, le chant choral ; en école primaire, le solfège et le chant choral ; en école secondaire et normale, le solfège, le chant choral, l'histoire de la musique. L'éducation musicale est prise en considération pour les examens et certificats de fin d'études générales, surtout dans les écoles secondaires et normales.

Le temps consacré à l'éducation musicale est, à l'école primaire, approximativement les 3 % du temps général des classes, dans les écoles secondaires et normales, approximativement les 6 %.

En vue de développer chez les enfants le goût de la musique, il existe dans les écoles, les « clubs chorals », groupements de jeunes élèves. Afin de stimuler l'intérêt pour le chant choral, il est organisé chaque année un concours pour récompenser le travail des meilleurs membres de ces groupements. Pour la seule capitale de Mexico, il y a actuellement quelques 50 clubs chorals.

L'autre organisation qui existe dans les écoles est celle des concerts scolaires. Si dans les clubs chorals l'élève doit assurer la part active d'interprète, dans les concerts scolaires il assure celle de simple auditeur. Voici les chiffres se rapportant à cette organisation dans la capitale de Mexico : 45 concerts chaque semaine dans les écoles primaires, secondaires et normales. Assistance moyenne d'auditeur à chaque concert : 500. Répertoire : la musique sérieuse universelle plus le folklore de différents pays. Les concerts ont lieu de février à octobre inclus.

Les initiatives publiques sont l'Institut National des Beaux-Arts avec son orchestre symphonique national, les concerts de musique de chambre et récitals, l'opéra des Beaux-Arts, ballet, le Chœur des Madrigalistes et le Chœur du Conservatoire dont les auditions pour le public en général et, en concerts spéciaux, pour les élèves et les ouvriers, étant toujours à bas prix ou totalement gratuits, constituent le moyen le plus efficace pour développer le goût du public pour la musique sérieuse.

Nous devons mentionner aussi les Jeunesses Musicales, fondées il y a une année et qui, en ce temps, ont donné 6 concerts symphoniques, une représentation d'opéra, un concert choral, une représentation de ballet et trois récitals de piano et chant et un quatuor à cordes. Le total des auditeurs de ces 12 concerts s'élève à 13.000.

Comme initiatives privées, il nous faut mentionner l'Opéra National, l'Association Musicale Daniel, l'Orchestre Symphonique de la ville de Mexico et l'Association de Musique de Chambre, toutes celles-ci dans la capitale mexicaine.

PEROU.

A Lima, l'enseignement du chant à l'unisson est obligatoire dès la première année. Au collège, on étudie pendant les trois premières années les éléments de la théorie musicale et du solfège, l'histoire élémentaire de la musique et le chant à l'unisson ; cours global qui a lieu une fois par semaine.

Certains Collèges ont une chorale ou un ensemble instrumental (harmonie), ou les deux ; cela dépend du règlement intérieur des dits Collèges et non de l'organisation générale de l'enseignement officiel. Un concours officiel annuel, organisé par la Direction Générale des Beaux-Arts, permet d'apprécier les progrès de ces chorales particulières. On en déduira que, sans l'imposer, le Ministère de l'Education favorise la création de ces ensembles vocaux.

L'enseignement de la musique est sanctionné dans les examens et diplômes, au même titre que les autres matières étudiées dans le courant de l'année. La non-réussite de l'examen de musique entraîne l'obligation de se présenter aux examens d'entrée et peut être la cause, comme tout autre examen, d'un redoublement de classe pour l'élève qui y échoue.

D'ailleurs, le professeur de musique jouit de la même considération (catégorie, barème, pension, etc.) que n'importe quel professeur d'une autre matière.

2me question : « Non, pour le moment, sauf dans les Universités où se présentent couramment les vedettes musicales de passage, ou bien où l'on organise de temps en temps des concerts avec des artistes locaux.

Les concerts dominicaux en plein air, que donne tous les étés, à Lima, pendant deux mois, l'Orchestre Symphonique National. Les concerts militaires hebdomadaires, donnés également pendant l'été, dans toutes les villes où cantonne un régiment. Les concerts (musique enregistrée ou artistes engagés) par les nombreuses radios qui émettent dans le pays. Les concerts donnés par les artistes eux-mêmes, et ceux qu'organise la Société Philharmonique de Lima, et les institutions d'enseignement musical dans le pays.

Enfin, le jazz n'est apprécié que dans ses rapports avec la danse. Le « hot » n'est pas connu au Pérou.

NOUVELLE-ZELANDE.

La précision des réponses de M. HOLLINARKE, Professeur de Musique à l'Université d'Auckland, ne nous semble pas devoir être déflorée. Nos lecteurs se reporteront donc au questionnaire numéro 3.

Solfa and choral singing in the Primary Schools. Singing, instrumental practice and explanation of works in Secondary Schools. Music History and Literature, technique of composition, in the general Arts courses in the University. The teaching is sanctioned in the examinations at the end of general studies. In the schools, music is included as a general subject in the School Certificate and Matriculation examinations. In the Teachers' Colleges, music is a compulsory subject for the general Teachers' Certificate. In the University, music may be taken as a major subject in the general B.A Degree and there is an honours M.A. Degree in the History and Literature of Music. The average time dedicated to music is approximately half of what is given to other subjects except at the University, where is an equality. Much musical activity is undertaken outside official hours.

The facilities which exist are :

(a) Annual Children's Music Festivals for Choral Singing.

(b) Junior Symphony Orchestras.

(c) Children's Concerts provided by the National Orchestra.

The Music Festivals in (a) are annual events involving a year's preparation (3500 children take part in Auckland). Junior Symphony Orchestras are established in two of the main centres and weekly practices are held. The National Orchestra provides on an average, two children's concerts a year in each of the main centres.

Amateur Choral and Orchestral Organizations. The Broadcasting Service. University Departments of Music. Professional Orchestras, Chamber Music Groups and Solo Artists. Music Festivals (Competitive and Non-competitive).

Classical Music.

INDES.

De *Madras* :

L'éducation musicale a sa place dans l'instruction publique aux Indes.

La musique, en effet, fait l'objet d'études spéciales. Toutefois, celles-ci sont facultatives. Ce qui n'empêche pas les élèves doués d'obtenir, dans cette matière, et grâce à celle-ci, de notables succès.

Il y a de nombreuses sociétés de musique qui protègent le goût du public. Ce sont les « Sangita Sablhas », qui donnent des concerts hebdomadaires.

★

Après ce panorama d'ordre général, revenons quelque peu en arrière pour examiner l'action des organismes les plus importants de l'éducation musicale extra-scolaire :

— *Jeunesses musicales*
— *Chorales d'amateurs*
— *Disques et radio.*

LES JEUNESSES MUSICALES.

Marcel CUVELIER nous dira, dans l'article qu'il consacre ci-après à cette question, ce que l'on attend de « l'esprit des Jeunesses Musicales Internationales » Reproduisons ici deux documents communiqués par l'Unesco : l'un relatif aux J.M. de Belgique, l'autre aux J.M. de France ; un troisième concerne le Canada.

Les Jeunesses Musicales de Belgique furent fondées en 1940 par M. Marcel Cuvelier, président de la Société Philharmonique de Bruxelles, dans le but d'intéresser à la musique les jeunes gens et les jeunes filles de son pays, de former leur goût et leur culture, de leur offrir, à un prix accessible, des concerts trop souvent réservés à un public privilégié. Aujourd'hui, après douze ans d'existence, les Jeunesses Musicales peuvent dresser une liste impressionnante de leurs activités : concerts, conférences, réunions, cours, etc... Mais aucune liste ne saurait rendre compte de l'œuvre d'éducation en profondeur accomplie par le Mouvement qui s'adresse à l'intelligence des jeunes et à leur esprit critique. En d'autres termes, il se fonde sur la liberté, et c'est là le véritable secret de sa réussite.

L'impression qui se dégage d'une enquête menée l'an dernier auprès des membres et de leurs éducateurs, est celle d'un intérêt neuf et très vif pour la musique.

Neuf, car autrefois, en Belgique, si les classes privilégiées jouissaient de toutes les possibilités de se cultiver, et si même la masse montrait son amour de l'art par de nombreuses chorales ou par des orchestres populaires, la jeunesse, elle, n'était guère favorisée. La musique signifiait trop souvent des heures de gammes et d'arpèges bien rebutantes, ou encore parfois des concerts bien ennuyeux.

Plus tard, la radio pénétra la plupart des foyers, sans discernement, apportant l'idée d'écouter des concerts, mais sans échelle des valeurs. D'autre part, le fait de tourner un bouton supprimait, pour beaucoup, l'effort de chercher personnellement à connaître un musicien. Cet amour de la musique, ancré dans le cœur de tous les Belges, devenait terriblement passif, et risquait de subir, sans distinction, toutes les sortes de sons produits par les ondes.

Et pourtant, aujourd'hui, après douze ans seulement, il suffit de regarder les jeunes qui se rendent en foule au concert, d'écouter leurs conversations, de les observer, pour se convaincre de la sincérité de leur émotion. Ils viennent librement, rien ne les y pousse. Ils ont découverts - tout seuls - qu'ils aimaient la musique et souhaitent partager cet enthousiasme avec leurs amis.

Ils ont créé une chorale, une discothèque, un petit orchestre ; ils publient, ils invitent des musiciens des autres pays, et mènent le tout tambour battant, malgré leur jeune âge. Les Jeunesses Musicales sont vraiment devenues leur domaine.

Ils restent fidèles à ce mouvement qui comble vraiment leurs aspirations si naturelles vers la Beauté, mais ils sont exigeants : ils perçoivent l'existence d'un monde insoupçonné d'art et de poésie, d'un monde qui parle directement à leur âme. Ils devinent les lacunes de l'éducation scolaire et cherchent, consciemment ou non, un achèvement de leur personnalité.

Aussi demandent-ils aux Jeunesses Musicales une initiation raisonnée et progressive au fait musical ; ils voudraient des commentaires, des explications, de beaux programmes. Le miracle est qu'ils les reçoivent.

Et, peu à peu, se marque une évolution. Elle est suffisante pour que tous les éducateurs la soulignent. L'influence des Jeunesses Musicales n'est contestée par personne.

« Jamais les jeunes n'auraient eu l'idée d'aller au concert sans les Jeunesses Musicales », déclare un professeur. Et, de fait, il s'est créé un réel besoin de contact direct avec la musique ; l'on a vu l'affluence des jeunes, non seulement aux Jeunesses Musicales, mais aussi

aux concerts de la Société Philharmonique, aux Concerts Populaires, aux Concerts de Midi, témoignage vivant du renouveau musical en Belgique.

D'autres éducateurs soulignent les changements observés dans le choix des disques ; le goût évolue nettement vers la musique classique. Dans les bibliothèques d'écoles, les vies de musiciens sont beaucoup lues. Au niveau universitaire, on constate que les concerts prennent le pas sur les distractions moins saines, et que cet intérêt musical devient plus personnel et plus approfondi. Certains établissements ont dû organiser, à la demande des élèves, des cercles d'études sur la musique. Des éducateurs spécialisés, professeurs de piano, par exemple, constatent dans leur sphère, évidemment mieux préparée, un attrait nouveau, plus vivant, pour la musique ; ils regrettent même parfois que les concerts passent avant les leçons... Tous signalent les bienfaits de cette forme d'éducation.

Les Jeunesses Musicales souhaitent donner aux jeunes le goût de la bonne musique, leur permettre de rejoindre le message humain du compositeur, et en cela, il est certain que le groupement réussit pleinement.

Adrienne THIBAUT.

Si vous aimez la musique, si vous vivez en France et si vous avez moins de trente ans, vous pouvez vous considérer comme un membre privilégié de la communauté. L'Opéra, le Conservatoire, le Palais de Chaillot, l'Opéra-Comique et d'autres temples de la musique mettront à votre disposition des billets à prix réduits. Deux fois par semaine, vous pourrez assister à des programmes spécialement organisés à votre intention : concerts symphoniques, musique de chambre, récitals, spectacles de ballets, musique moderne ou jazz - de quoi satisfaire tous les goûts - et cela, pour le prix d'un paquet de cigarettes. Vous pourrez en outre bénéficier de réductions sensibles dans les théâtres et les cinémas.

Si vous vivez en dehors de Paris, vous pourrez entendre les meilleurs solistes, chœurs et orchestres, au cours de récitals et de concerts organisés pour vous dans 124 villes de province. Vous bénéficierez également de billets à prix réduits pour les jeunes dans la plupart des grands centres.

Toutes ces manifestations sont organisées par les « Jeunesses Musicales de France », institution semi-officielle à laquelle peut adhérer toute personne âgée de moins de trente ans et domiciliée en France. Sous la direction de son président-fondateur, René Nicoly, et de son président d'honneur Claude Delvincourt, directeur du Conservatoire National de Musique, les J.M.F. ont pour but « d'enrichir la culture générale de la jeunesse française en lui faisant connaître et aimer la musique... ».

« Les J.M.F. », déclarent ses animateurs, « cherchent à éveiller dans la jeunesse la sensibilité et le jugement en organisant spécialement pour elle des concerts dont les programmes sont susceptibles de la séduire. Certaines manifestations s'adressent à des jeunes déjà avertis dont il importe d'affiner le goût et d'atteindre la conscience. Mais notre premier but est de révéler la bonne musique à l'innombrable masse des indifférents qui, sans notre action, n'eussent peut-être jamais de leur vie assisté à un concert ».

Ils estiment que le goût de la musique ne doit pas « rester l'apanage exclusif d'une « élite intellectuelle », mais doit pénétrer profondément la vie de toute la nation ».

Pour réaliser ces objectifs, les J.M.F. s'efforcent de surmonter les deux principaux obstacles qui s'opposent partout à l'amour de la musique : le prix élevé des places et l'indifférence résultant d'un manque de culture musicale.

En premier lieu, les J.M.F. font bénéficier leurs membres de concerts de bonne musique à des prix abordables, soit en organisant des concerts destinés exclusivement à leurs adhérents, soit en obtenant, avec le concours des salles de concerts, des municipalités, des virtuoses, des orchestres et des chœurs, des billets à prix réduit pour de nombreux concerts publics. Tout récemment, l'organisation a étendu ce système de prix réduits à de nombreux théâtres tant à Paris qu'en Province. Le service « Cinéma » met également sur pied la présentation des meilleures productions françaises et étrangères. C'est ainsi que les membres des J.M.F. ont pu voir notamment l'an dernier le film anglais « Les Chaussons Rouges », la production autrichienne « Eroica », le dessin animé américain « Fantasia » et le drame musical russe « Alexandre Nevski ».

Pour combler les lacunes de la culture musicale des jeunes et vaincre leur indifférence,

les J.M.F. mettent en œuvre trois méthodes. La première est l'organisation des J.M.F. elles-mêmes dont tous les membres sont affiliés à une délégation de l'organisme central : délégations d'étudiants, d'ouvriers, d'entreprises, délégations régionales ou, dans les petites villes, délégations municipales. Les représentants de ces délégations se réunissent régulièrement pour discuter et établir les programmes. C'est par leur entremise que les membres obtiennent des billets pour les récitals et les concerts. Le J.M.F. n'est donc pas isolé au sein d'une vaste organisation, il fait partie d'un groupe qui a les mêmes goûts que lui.

Pour parfaire l'instruction musicale de leurs adhérents, les J.M.F. ont créé les « concerts commentés ». A chaque manifestation musicale patronnée par l'organisation, un conférencier explique et commente les œuvres exécutées. Ce système explique le succès des J.M.F. auprès des jeunes adhérents dont la plupart ne sont pas des étudiants, des musiciens ou des membres d'une « élite intellectuelle », mais de jeunes ouvriers, commerçants, cultivateurs, artisans et employés de bureau.

Les « Jeunesses Musicales » publient un journal mensuel qui donne non seulement le programme des concerts patronnés par l'Organisation, mais contient également des compte-rendus d'événements musicaux et de diverses manifestations dans les domaines de la danse, de la littérature, de la peinture, de la sculpture, du théâtre, du cinéma et de la radio.

Non contentes de former des mélomanes, les J.M.F. s'efforcent aussi de former des exécutants. Avec le concours de leurs adhérents les plus doués, les « Jeunesses Musicales » ont patronné, depuis 1943, un chœur qui a obtenu le Grand Prix du Disque en 1948 et participé à de nombreuses manifestations musicales organisées à l'occasion du Bi-Millénaire de Paris, en 1951. D'autres chœurs ont été constitués à Angers, Tours et Lille.

Au cours des dernières années, les « Jeunesses Musicales de France » ont largement utilisé les ressources de la radio. En collaboration avec la Radiodiffusion Française, elles organisent deux fois par mois des « Tribunes Libres » auxquelle participent les dirigeants des J.M.F., des conférenciers et musiciens bien connus. Au début de 1951, un programme des J.M.F. a été entendu pour la première fois simultanément à Paris et en province. Ce concert - « Cinquante ans de Musique Contemporaine » - auquel assistaient 2.000 membres des J.M.F. de Paris, était diffusé par la Radiodiffusion Française dans toute la France et en Afrique du Nord.

Depuis ses débuts, l'esprit international a caractérisé l'organisation. En effet, en 1941, un ancien chef d'orchestre français, René Nicoly et le président de la Société Philharmonique de Bruxelles, Marcel Cuvelier, se réunissaient à Paris pour discuter d'un projet qui leur tenait beaucoup à cœur ; mettre la musique à la portée de tous. A cette époque, René Nicoly avait déjà inauguré son système de concerts commentés. Dix-huit concerts organisés pour des lycéens et des étudiants lui avaient permis de grouper autour de lui quelque trois mille jeunes gens. En Belgique, poursuivant le même but, Marcel Cuvelier venait de fonder les « Jeunesses Musicales de Belgique ». Les deux hommes s'entretinrent longuement de leur but commun et décidèrent que, dès la fin de la guerre, ils constitueraient des « Jeunesses Musicales Internationales » dont le siège serait à Bruxelles. Nicoly, pour sa part, décida d'appeler son organisation « Les Jeunesses Musicales de France ».

Trois ans plus tard, dans Paris libéré, les « Jeunesses Musicales de France » obtenaient l'appui du Gouvernement et des autorités régionales et le nombre de leurs adhérents se multiplia rapidement. Aujourd'hui, l'organisation compte 180.000 membres répartis dans 100 villes de France et 24 d'Afrique du Nord.

Dans le domaine international, René Nicoly et Marcel Cuvelier ont atteint le but qu'ils s'étaient fixé. En 1946, le premier congrès des « Jeunesses Musicales Internationales » se réunissait à Bruxelles ; à cette époque, seules la France et la Belgique étaient représentées au Congrès, mais la Hollande et le Luxembourg envoyèrent des observateurs. Cinq ans plus tard, en 1951, lors du sixième Congrès International, la Fédération des Jeunesses Musicales groupait huit pays européens et deux nations du Nouveau Monde : le Mexique et le Canada. La Fédération espère compter six nouveaux pays parmi ces adhérents, et notamment l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay (1).

---

(1) On sait que par la suite, pour des raisons qu'il ne nous appartient pas d'apprécier, les J.M.F. ont quitté la Fédération Internationale.

Les fondateurs des J.M.F. espèrent un jour faire de leur Fédération une organisation vraiment internationale, où tous les pays du monde seront représentés. Comme le précisent les statuts de l'organisation « les J.M.F. ne sont inféodés à aucune doctrine politique et religieuse. Respectant toutes les opinions et toutes les croyances, elles ignorent les partis, les castes, les sectes et les races. Elles rejettent tout ce qui peut diviser pour embrasser tout ce qui peut unir ».

« Or, il n'existe pas en ce monde de plus puissant trait d'union que la musique ».

Harriett TEMPLER.

Les J.M.C. entreprendront bientôt leur quatrième saison artistique. Ce mouvement de jeunesse a fait de rapides progrès, puisque, en l'espace de trois ans, il a réussi à grouper près de 12.000 membres, répartis dans seize centres. Les jeunes sont désireux d'entendre de la belle et bonne musique et surtout de mieux la comprendre grâce aux commentaires qui sont donnés à chaque audition par des musicologues compétents. Cette année les jeunes Canadiens feront plus ample connaissance avec les œuvres de leurs compatriotes.

Une des plus belles réalisations des J.M.C. fut le camp d'été pour études musicales, qu dirige le président des J.M.C., Gilles Lefebvre, lui-même excellent violoniste. Tous les maîtres, tels Désiré Defauw, chef d'orchestre, Wilfrid Pelletier, également chef d'orchestre et directeur du Conservatoire de la province de Québec, MM. Jean Vallerand, Roland Leduc, ont loué le travail accompli dans ce camp, situé dans un endroit incomparable. Les journaux ont fait des reportages très intéressants, bref, professeurs et élèves nous ont dit et répété leur satisfaction pour l'organisation de ce camp.

La prochaine saison verra aussi la réalisation d'un projet présenté par le Canada au récent Congrès de la Fédération Internationale qui eut lieu à Genève en avril dernier, à savoir un échange de jeunes artistes entre les divers pays de la Fédération, projet qui fut accueilli avec enthousiasme par tous les jeunes et par le représentant de l'UNESCO, M. Azevedo, qui a obtenu de cette puissante organisation mondiale un subside afin d'aider à payer le coût des traversées.

Les J.M.C. projettent de fonder des centres dans tout le pays ; ce n'est pas chose facile lorsqu'on considère l'étendue du Canada. Cette année, nos jeunes entendront le violoncelliste Paul Tortelier, échangé avec les J.M.F. pour deux chanteurs Canadiens, Dorothy Weldon, jeune harpiste canadienne, Jean-Paul Jeaumotte, ténor, Marthe Letourneau, soprano et Colombe Pelletier, pianiste, ainsi qu'un jeune violoniste portugais envoyé par la Fédération Internationale. Quelques pays d'Europe recevront aussi le violoniste canadien Noel Brunet.

Je crois que le mouvement des J.M.C. a assez bien réalisé ses buts qui sont :

Répandre la culture musicale chez les jeunes Canadiens ;

Aider les artistes Canadiens à poursuivre leur carrière musicale ;

Faire mieux connaître les œuvres de nos compatriotes.

Madame Arthur ROUSSEAU,
Vice-Présidente des J.M.C.
et de la Fédération Internationale des J.M.

*

LA RADIO

Le rôle d'éducateur musical que peut jouer la Radio est d'autant plus important qu'il est permanent et, en quelque sorte, invisible, inconnu.

Ce n'est plus l'auditeur qui se dirige vers l'éducateur, volontairement, mais l'éducateur qui s'adresse constamment à l'auditeur sans même que ce dernier s'en aperçoive.

D'où, sur ce plan, la responsabilité considérable de ceux qui ordonnent les programmes radiophoniques.

La Radio a complètement modifié, si l'on peut dire, le modus vivendi de l'auditeur. Celui-ci, en effet, n'a plus besoin d'aller vers la musique ; c'est la musique qui vient vers lui, et qui s'impose sans même qu'on puisse s'en rendre compte.

Inconvénients.

La facilité offerte à l'auditeur de pouvoir entendre, à tous moments de la journée et gratuitement (ou presque), n'importe quel concert de son choix, de tous genres et nature, et le plus souvent exécuté par les meilleurs interprètes vivants ou même défunts, a amené cet auditeur à négliger lui-même l'exécution musicale.

Il y a de moins en moins d'instrumentistes amateurs (ce qui n'est pas étranger au fait de la difficulté croissante du langage musical, puisque le compositeur contemporain n'a plus à songer à l'amateur mais au seul virtuose professionnel. De même, l'auditeur achète de moins en moins de musique-papier, même plus de réduction pour piano, ce qui n'est pas étranger au malaise de l'éditeur.

Enfin, quelles que soit la qualité des exécutions radiophoniques (qualité variable, mais souvent excellente et parfois remarquable), il manquera toujours à l'audition transmise par un appareil (parfois aussi déformée par lui) la valeur de présence du contact humain entre l'exécutant et son auditeur. Musique de conserve a-t-on dit. La conserve manque toujours un peu de vitamines, même si elle est excellente.

Avantages.

D'aucuns prétendent même que la Radio nuit aux concerts proprement dits l'auditeur préférant rester chez lui et entendre le même concert sans bourse délier. Ce qui n'est pas exact. Les statistiques prouvent qu'il n'y a jamais eu tant de concerts et que la courbe des auditeurs fréquentant régulièrement les salles de concert n'a jamais tant monté depuis que la Radio diffuse en plus grand nombre des émissions musicales.

Il y a de plus en plus d'auditeurs. La musique n'est plus réservée à un seul petit nombre d'initiés. La musique pénètre partout grâce à la Radio. Elle peut atteindre tous les milieux de la société.

D'autre part, le mélomane trouve sur les nombreuses chaînes nationales et étrangères, un champ presque illimité d'investigation musicale s'il est curieux. De plus, tous les goûts peuvent être satisfaits. De verticale, la connaissance de

l'auditeur devient horizontale. Moins en profondeur, certes, mais tellement plus étendue.

La Radio peut être le remède le plus efficace contre les crises que peut, d'une façon ou d'une autre, traverser la musique.

Un seul exemple, celui de la Radiodiffusion Française parvenant à lutter depuis quelques mois contre le courant défavorable à la musique contemporaine. Ainsi, le « Courrier des Auditeurs », tout en enregistrant des réclamations contre les émissions de musique contemporaine (une quinzaine de lettres par mois) prouve que le nombre de ces lettres est en diminution, alors que les émissions de musique contemporaine sont de plus en plus nombreuses et la courbe d'intérêt et de satisfaction de plus en plus élevée.

La répartition des programmes et leur ordonnance peuvent donc avoir une influence aussi rapide qu'efficace sur les auditeurs de musique. Il s'agit d'orienter leurs désirs en *pouvant leur proposer* et en *sachant leur présenter*.

Responsabilité donc du directeur, du producteur et du présentateur.

Mais la Radio étant la plus apte à apporter quelques remèdes aux crises musicales, serait sans doute de beaucoup la plus coupable si elle manquait à ce que nous pourrions appeler un devoir artistique.



LES DISQUES

Les disques ont presque autant d'importance, côté public, dans la vie musicale de l'Auditeur de musique, que la Radio (1).

Les statistiques d'ailleurs prouvent que l'industrie et la vente du disque se sont développées dernièrement dans des proportions considérables.

Nous n'avons donc pu, dans cette enquête à l'endroit de l'auditeur, ignorer cet état de chose et, pour revenir aux statistiques, avons demandé aux plus grandes firmes et aux maisons de vente les plus autorisées, de répondre objectivement à un questionnaire précis.

Parmi les nombreuses réponses que nous avons reçues, nous avons conservé celles (caractéristiques, à notre sens) de PATHE-MARCONI sur les plans industrie et vente en gros d'une part, vente au détail d'autre part ; DUCRETET-THOMSON-SELMER ; LA BOITE A MUSIQUE (Vente gros et détail); RADIO-EMPIRE (vente détail), de Rabat ; DECCA (vente gros et détail), de Bruxelles ; HIS MASTER VOICE, U.S.A..

Nous nous contentons de reproduire l'essentiel des réponses sans commentaires, en suivant l'ordre des questions qui furent posées aux maisons et firmes plus haut nommées.

---

(1) La Radio diffuse non seulement des émissions « vivantes », mais de très nombreux programmes enregistrés. Or, cette programmation suit d'assez près les goûts du public que l'on peut, dans les lignes suivantes, juger et mesurer de façon assez précise.

a) Des disques de variétés (chansons, musique légère jazz, etc.) ou des disques de musique sérieuse dite « classique », lesquels vous sont les plus demandés ?

b) Dans quelle proportion ? (En calculant ce pourcentage approximatif sur les 10 titres par exemple les plus demandés en 1951, dans chacune de ces deux catégories. Bien entendu, un enregistrement en plusieurs disques ne compte que pour un).

PATHE-MARCONI (Industrie - Vente en gros), France.

« a) les disques « Variétés » sont de vente plus courante ; b) proportion trop variable pour donner un chiffre, même approximatif ».

« Exercice 1950 : Variétés 52 % contre Classiques 48 %.

Exercice 1951 : Variétéc 50 % contre Classiques 50 %.

PATHE-MARCONI (Vente au détail). Magasin « Palais de la Radio et du Disque ».

Mais les disques de variétés les plus demandés, de vente très populaire, c'est-à-dire les grands succès du jour, n'ont qu'une vente éphémère (6 mois à 1 an) alors que nous vendons les **Symphonies** de Beethoven depuis toujours à une cadence en progression constante ».

THOMSON-SELMER.

« Variétés 70 % contre Classiques 30 % ».

LA BOITE A MUSIQUE.

« Variétés 40 % contre Classiques 60 % ».

RADIO-EMPIRE (Rabat).

« Variétés 2/3 contre Classiques 1/3 ».

H.M.V. (U.S.A.)

« Variétés 90 % contre Classiques 10 % ».

Ces quelques statistiques sont éloquentes. On entend depuis toujours en effet affirmer que « la musique sérieuse ne se vend pas et ne vit que des bénéfices réalisés grâce aux variétés ». Les tableaux ci-dessus réduisent singulièrement l'absolu de cet aphorisme. Le surplus des variétés est indéniable, mais compensé par d'autres faiblesses, que souligne très justement la réponse du « Palais de la Radio et du Disque » ; en outre, son catalogue contient un nombre de titres plus élevé. Mais ce surplus est loin d'atteindre la proportion catastrophique qu'allèguent régulièrement certaines maisons d'enregistrement pour fermer leur porte à quiconque ne porte pas un accordéon en bandoulière.

Nous avons, en outre, posé les questions suivantes :

Quelles sont les œuvres « classiques » qui vous ont été les plus demandées en 1951 : titres, compositeurs ?

Quels sont les genres qui vous semblent les plus en faveur auprès du public :

a) Musique symphonique, musique de chambre, musique vocale, musique religieuse ?

b) Musique ancienne (avant Bach), musique classique célèbre, musique classique moins connue, musique romantique et classique de la fin du XIXme siècle, musique moderne (de Debussy au Strawinsky des Ballets russes), musique contemporaine (les Maîtres confirmés : Fl. Schmitt, Les Six, etc.), musique contemporaine (les Compositeurs d'avant-garde et les jeunes écoles). Soit 7 catégories.

PATHE-MARCONI (Industrie - Vente en gros).

Les œuvres les plus demandées : 5me Symphonie de Beethoven, Symphonie Pathétique (Tchaikovsky), Ballets de Sylvia et Coppélia (Delibes).

Les genres les plus en faveur du public : Musique classique célèbre, Musique romantique et classique jusqu'à la fin du XIXme siècle.

PATHE-MARCONI (Vente au détail).

Les compositeurs les plus demandés, par ordre : **Beethoven** : 2, 3, 5, 6, 7 et 9me Symphonies, Concertos et Ouvertures ; **Mozart** : Concertos, Petite Musique de Nuit, Symphonies ; **Bach** : Concertos violons, pianos et Brandebourgeois ; **Chopin** : Valses, Polonaises et Etudes **Schubert** : Symphonie inachevée ; **Schumann** : Concerto piano ; **Tchaïkowsky** : Casse-noisette, Concertos et Symphonie Pathétique ; **Berlioz** : Symphonie Fantastique ; **Debussy, Fauré, Ravel, Saint-Saëns, Liszt, Strawinsky, Rachmaninoff, Honegger, Poulenc, Milhaud, Messiaen.**

Les genres les plus en faveur : Musique Symphonique, Musique Vocale, Musique de Chambre, Musique Religieuse.

Nous estimons que nos indications concernant le premier paragraphe de la présente question doivent permettre une répartition approximative pour les différentes catégories que vous mentionnez.

Nous n'avons pas fait mention de la musique ancienne, mais il est évident que comme importance de vente, les compositeurs comme **Rameau** et **Couperin** peuvent se situer dans la catégorie de **Florent Schmitt** et des **Six**, c'est-à-dire de faible vente.

THOMSON-SELMER.

Les œuvres les plus demandées : Sonates pour violoncelle, de Beethoven, L'Offrande Musicale, de Bach ; La Symphonie militaire, de Haydn ; Les Concertos de Vivaldi.

En général, la Musique Symphonique intéresse plus que la Musique Religieuse ou la Musique de Chambre.

Et la musique classique célèbre semble plus en faveur que la musique ancienne ou même la musique romantique.

LA BOITE A MUSIQUE.

Les œuvres les plus demandées : Pierre et le Loup, de Prokofieff ; Le 5me Concerto, les Symphonies nos 5, 6 et 7, de Beethoven ; Chorals, Toccata, Concertos Brandebourgeois, de Bach ; Concerto pour piano, de Schumann ; Les 4 Saisons et concertos, de Vivaldi ; L'Ouverture du Barbier de Séville, de Rossini ; La Petite Musique de Nuit et les Concertos, de Mozart ; Les Concertos de Haendel ; La Symphonie Inachevée de Schubert ; Les Symphonies de Mozart.

La musique symphonique est demandée plus que tous autres genres de musique. Et dans l'ordre, les compositeurs les plus en faveur sont : Bach, Mozart, Beethoven et Chopin.

RADIO-EMPIRE (Rabat).

Les œuvres les plus demandées : Concerto de Tchaïkowsky ; Pierre et le Loup, de Prokofieff ; 5me Symphonie, de Beethoven ; Œuvres pour piano, de Chopin ; Dans les Steppes de l'Asie Centrale, de Borodine.

Les genres le plus en faveur du public, par ordre de préférence :

a) Musique symphonique, environ 50 % ; musique vocale, 20 % ; Musique de chambre, 20 % ; musique religieuse, 10 %.

b) Musique classique célèbre, environ 60 % ; musique romantique et classique fin du XIXme siècle, 25 % ; musique moderne, 10 %.

Musique classique moins connue, 2 % ; musique ancienne, 1 % ; musique contemporaine, des Maîtres confirmés, 1 % ; Musique contemporaine d'avant-garde, 1 %.

DECCA (Bruxelles).

En disques Long-playing : Concerto pour piano de Tchaïkowsky, concerto pour violon de Tchaïkowsky, concerto pour violon de Mendelssohn, concerto « l'Empereur » pour piano, de Beethoven, Casse-noisettes de Tchaïkowsky ; la 3me Symphonie (Héroïque), de Beethoven ; la 5me Symphonie (Beethoven), Les Six Concertos Brandebourgeois, Le Ballet de Faust.

Les genres les plus en faveur auprès du public :

a) Musique symphonique, musique de chambre, musique vocale, musique religieuse.

b) Musique ancienne (avant Bach) : nul ; musique classique célèbre : voir plus haut ; mu-

sique classique moins connue : pratiquement nul ; musique romantique et classique de la fin du XIXme S. : surtout les romantiques, dans ceux-ci, Beethoven est le plus demandé ; musique moderne : Petrouchka, l'Oiseau de Feu, de Strawinsky ; musique contemporaine les maîtres confirmés : Florent Schmitt, les Six, etc...), musique contemporaine (les compositeurs d'avant-garde et les jeunes écoles) : pratiquement nul, sauf une demande encore minime pour Schoenberg.

H.M.V. (U.S.A.)

Les œuvres les plus demandées : Concertos de Schumann, Grieg, Tchaïkowsky ; Chorals de Bach ; Symphonies de Beethoven ; Petite Musique de Nuit, de Mozart ; Sonates piano de Beethoven.

La musique symphonique d'autre part, les œuvres romantiques et classiques semblent être les plus en faveur auprès du public.

Les enregistrements de musique contemporaine trouvent-ils, selon vous, une importante clientèle ? Quel genre de clientèle ?

Dans quelles proportions ces enregistrements sont-ils demandés, par rapport à l'ensemble du catalogue « classique » ?

Quel intérêt (d'ordre extra-commercial) voyez-vous à enregistrer des œuvres de musique contemporaine ?

PATHE-MARCONI (1)

« La musique moderne n'a pour clientèle que les initiés et quelques snobs. Seuls l'intérêt de prestige et le rayonnement de la musique nationale peuvent nous inciter à enregistrer des œuvres de musique moderne.

PATHE-MARCONI (2).

Il n'y a pas une importante clientèle pour les enregistrements de musique contemporaine.

La clientèle pour ces œuvres est : les musiciens, étudiants en général et plus particulièrement étudiants en musique.

La proportion des demandes est d'environ 10 % par rapport à l'ensemble du catalogue classique.

Comme vous pouvez vous en douter, ce genre d'enregistrement ne peut pas être pour nous commercial et par conséquent il n'a pour but que de **compléter le standing artistique** de nos catalogues et de **faire connaître les compositeurs modernes**, plus particulièrement, pour nous, **ceux de nationalité française.**

THOMSON-SELMER.

Si A. Honegger et I. Strawinsky peuvent intéresser le grand public, la musique moderne n'a qu'une clientèle d'amateurs très éclairés.

Et cependant, une maison de disques se doit de favoriser l'essort de la musique contemporaine. C'est, en quelque sorte, un intérêt moral.

LA BOITE A MUSIQUE.

Il n'y a, hélas, qu'une faible proportion de mélomanes qui s'intéressent à la musique contemporaine : des intellectuels, des artistes, des musiciens ou des professionnels.

Si les maîtres confirmés occupent 1/20 de notre catalogue, les jeunes écoles n'en occupent que 1/50. Mais il faut enregistrer des œuvres de musique contemporaine pour essentiellement élargir l'horizon des auditeurs de musique et mélomanes français dont on peut certainement déplorer le manque de curiosité d'esprit et le conformisme. A leur décharge, le fait que leur pouvoir d'achat étant limité, ils ne prennent pas de « risques » et s'aventurent rarement hors des sentiers battus. Les Grandes Associations Symphoniques confirment le grand public dans sa regrettable prudence esthétique en ne lui offrant le plus souvent que l'audition des œuvres qu'il connaît et a entendues maintes et maintes fois. Le disque peut racheter cette erreur.

RADIO-EMPIRE (Rabat).

Les enregistrements de musique contemporaine trouveraient certainement une bonne

clientèle de personnes cultivées, curieuses et averties, si les disques n'étaient pas d'un prix aussi élevé et il y a tant d'œuvres plus classiques à faire figurer dans toute bonne discothèque.

Ils sont demandés actuellement dans une très faible proportion.

Cependant, à titre éducatif, il serait très intéressant de continuer à enregistrer les œuvres les plus marquantes ou qui paraissent les plus marquantes pour le moment ; mais il est certain que beaucoup, d'ici quelques années, n'auront plus qu'une valeur de document.

DECCA (Bruxelles)

Il n'y a pas de demande d'enregistrement de musique contemporaine.

Nous ajouterons d'ailleurs que, d'après nos observations, une faible proportion du public semble être saturée des disques toujours les mêmes qui sont demandés en musique sérieuse et il nous paraît qu'il y a une demande, très réduite, de disques peu entendus jusqu'à présent.

H.M.V. (U.S.A.)

Les enregistrements de musique contemporaine ne sont pas demandés au-delà de 1 %. Dans notre clientèle, les étudiants seraient les plus intéressés à ce genre de musique.

On aura noté ici l'unanimité absolue des réponses concernant la musique contemporaine. Et nous renvoyons ici à la première partie de notre enquête. Compositeurs, ô mes frères, serez-vous à jamais sourds dans votre orgueil ? Ne voyez-vous pas le danger mortel que votre isolement fait courir à la musique vivante ? Et persévérerez-vous à exiger que seuls *les autres* fassent la totalité du chemin ?

QUATRIÈME PARTIE

Remèdes

Remèdes contre quoi ?

Non pas contre l'indifférence ni l'ignorance des auditeurs.

En effet, nous avons pu constater que les Auditeurs de musique n'ont jamais été aussi nombreux, et que ces Auditeurs en présence de manifestations dont le nombre égale la qualité, savent apprécier en général celles-ci, sans restriction, et en dehors de tous jugements mal fondés.

Seul demeure donc le problème de la musique contemporaine.

Trop peu d'auditeurs, en effet, s'intéressent à celle-ci.

Remèdes donc contre l'insouciance ou l'ignorance, la mauvaise volonté ou même le mépris des auditeurs à l'endroit des compositeurs de notre époque. Remèdes aussi contre l'insouciance du compositeur qui refuse de voir le danger, contre le mépris du compositeur à l'endroit du public.

L'auditeur, nous l'avons dit et précisé par des exemples objectifs, s'intéressant, non sans goût et perspicacité, à toutes espèces de musique, il convient de ne pas lui proposer des concerts inférieurs de valeur très discutable, comme malheureusement c'est le cas trop souvent en ce qui touche à la musique contemporaine.

Si cette dernière, en effet, passe par une crise incontestable, il serait plus juste de s'en prendre d'abord - pourquoi pas ? - aux compositeurs dont l'afflux des œuvres discutables ou trop secondaires, noient dans leurs inutiles tourbillons les œuvres valables. L'auditeur est lassé, dérouté, troublé par des propositions dont il ne peut matériellement examiner la totalité.

Un choix est très difficile. Il le faut donc guider. Tout le problème est là, semble-t-il.

Un fait précis tour d'abord, qui se passe de tout commentaire. On nous écrit :

Il n'y aura pas à Toulouse de festival 1952. La chose était dans l'air depuis fort longtemps, car le programme mécontentait visiblement certains membres du comité, navrés de voir qu'on ne célébrait pas Verdi en donnant « Rigoletto » ou « Aïda », et qui trouvaient aussi

insuffisante la place faite aux œuvres rabâchées. On a pris prétexte de l'inévitable déficit et de l'insuffisance, pour le combler, de la généreuse subvention municipale (2.000.000). Au fond, la grande raison de ceux qui ont mené le train est la présence au programme d'un peu trop de Messiaen, de Bartok, de Strawinsky et de quelques autres modernes.

...C'est au conseil municipal que la question a été débattue, si on peut parler de débat, en même temps que celle d'une subvention à allouer au prochain Tour de France. Il y a des rapprochements vraiment bien suggestifs.

Un autre exemple. Nous extrayons quelques lignes du dernier compte-rendu du Conseil et Comité artistiques des « Amis de la Musique de Chambre » (Paris).

Le Président met au courant l'Assemblée des difficultés financières de l'Association pour les raisons suivantes :

1. Il est indéniable que le public ne se dérange que pour des artistes réputés. Les trois premières séances ont été absolument combles. Il n'en n'a pas été de même ensuite, et il en résulte un assez lourd déficit.
2. La musique moderne fait fuir le public.
3. Les places sont chères pour le public de musique de chambre.
4. Les séances sont trop fréquentes.
5. La subvention accordée par les Beaux-Arts est très minime.

Le Conseil d'Administration a donc décidé :

1. Pour les 12 concerts de cette saison :
a) **de ne jamais inscrire plus d'une œuvre moderne** dans un concert;
etc...

Et l'on peut lire plus loin une excellente proposition concernant l'éducation de l'auditeur intéressé par la musique contemporaine :

Sur la demande d'un des membres du Comité artistique, il a été décidé de faire **présenter** les œuvres en première audition en public.

Publions à présent un article éloquent de Jacques Feschotte qui nous apporte de précieux enseignements sur le problème qui nous intéresse à présent.

Dans le cadre des manifestations que Jean Vilar a conçues pour sa « prise de pouvoir » au Théâtre National Populaire, et qui, Chaillot se trouvant à nouveau occupé par l'O.N.U. (ne se décidera-t-on pas à construire un édifice permanent destiné aux manifestations de cet ordre ?), débutent par une sorte de circuit à travers la banlieue immédiate de Paris, les organisateurs ont, fort justement, voulu faire une place à la musique. Je n'avais pu aller à Suresnes, où s'étaient empressés les invités du début; par contre, je me suis rendu à Clichy. Et j'ai, personnellement, écouté avec un vif plaisir le programme exécuté à merveille par l'Orchestre des Concerts Lamoureux, sous la direction de son président, Jean Martinon, dont on connaît la haute valeur de chef et de musicien. La « Sinfonietta » d'Albert Roussel, délicieux chef-d'œuvre, les « Tableaux de Paris » peints avec une grâce si évocatrice et si bien sonnante par Louis Beydts, la très séduisante et harmonieuse « Symphonietta pour harpe cordes et timbales » de Martinon lui-même voisinaient avec la première audition, dans leur version orchestrale, des mélodies que Marcel Delannoy a écrites sur des poèmes du pauvre Robert Desnos.

Seulement, combien avons-nous été, dans cette vaste salle de Clichy, à écouter, puis à

fêter les auteurs et les exécutants ? Trop peu, certes. M'en indignerai-je, en vitupérant les absents ? Non car cela pose à nouveau une question souvent agitée : si l'on veut, véritablement et utilement atteindre un public qui ne soit pas un public de « professionnels » ou d'auditeurs très avertis, est-ce une méthode heureuse que de composer des programmes avec uniquement des œuvres contemporaines ? Il y a longtemps que pour ma part et éclairé par l'expérience, j'estime qu'il faut réserver cette conception à des initiatives du plus vif intérêt, mais de caractère « spécialisé » : ainsi les « concerts-referendum » des associations symphoniques, les soirées de la Société Nationale, du Triptyque, les festivals de musique moderne, etc... Mais pour les auditeurs qui constituent l'immense majorité du « Public », il convient, au contraire, de n'introduire qu'avec mesure et progressivement des œuvres nouvelles au milieu d'œuvres déjà connues. Les preuves se sont multipliées, qui permettent de vérifier le bien-fondé de cette proposition. Ainsi ai-je pu en parler récemment avec des personnalités entre toutes qualifiées, pour ce qui est des programmes de musique de chambre, en France et hors de France. Ainsi également, pour les grands Festivals : un Festival destiné au grand public ayant cru pouvoir multiplier les premières auditions, au lieu de les limiter à quelques-unes, bien choisies, a subi une dure épreuve... car les publics se résorbent en même temps, il faut le dire, que les recettes. Cela risque, par un choc en retour navrant, de pousser les organisateurs à envisager des programmes uniquement classiques ! Devant les jeunes, public entre tous sincère, des expériences du même ordre, loyalement tentées, ont abouti à des résultats analogues... On conclut donc, logiquement : si l'on veut avoir des auditeurs et les gagner au langage de la musique actuelle, prudence et discernement ! La politique trop longtemps suivie par des dirigeants musicaux de notre Radio, malgré tant d'avertissement, a porté et porte ses regrettables fruits. Au concert, les auditeurs disparaissent : chose désolante, l'annonce « Première audition » qui jadis attirait, risque aujourd'hui d'écarter, et l'on évite de l'inscrire.

Renonçons donc à la confusion et à un illusionisme qui deviendrait fatal ; à Clichy comme à Lucerne, à Paris comme à Strasbourg ou à Londres, **il n'y a, pour la nouveauté absolue, qu'un auditoire restreint, si cette nouveauté n'est pas entourée d'œuvres consacrées.** Les discours et les communiqués n'y changeront rien. Jacques Chailley, avec pertinence et courage, l'avait affirmé en un vigoureux éditorial de la Vie Musicale : « il ne faut pas prendre position contre le public »... Non, il faut le gagner, le convaincre, et l'on y peut parvenir, l'exemple du seul Arthur Honegger n'en témoigne-t-il pas avec éclat !

Mais libérons-nous, en musique comme en tout domaine spirituel, du « planisme » et du « dirigisme ». Sachons regarder avec des yeux clairs, écouter en toute indépendance et, si nous voulons faire œuvre utile, tirons de la réalité et de l'expérience, les leçons qui s'imposent. Ceci pour la plus grande gloire et le plus sûr bienfait de la musique, de **toute** la musique.

Nous ne croyons pas inutile de reproduire ici l'éditorial auquel fait allusion notre collaborateur :

IL N'EST PAS VRAI...

L'accueil fait au Consul *de Gian Carlo Menotti illustre à merveille le drame de mésentente qui est la clef de notre époque musicale. Enthousiasme du public réticences des « professionnels » : il fallait s'y attendre. Chacun tient le rôle qu'il s'est choisi. Reste à juger ce rôle.*

Une œuvre vit intensément, émeut et frappe juste : le public est tout surpris d'être intéressé par une musique contemporaine. Il applaudit. Il a raison. Cette même œuvre se révèle d'une originalité discutable, se classe, à l'examen « à froid », comme une partition dont manifestement les dissecteurs d'accords rares ou de savantes superpositions inaudibles ne pourront rien tirer à l'analyse. Ceux-ci haussent les épaules et affectent de « ne pas marcher ». Ils sont dans leur rôle.

Mais la critique, elle, est-elle dans son rôle en prenant position par principe contre *le public ? Question complexe et grave qui dépasse le cas particulier pour poser le problème fondamental dont la musique contemporaine se meurt, et avec elle peut-être la musique tout court. Car* il n'est pas normal *qu'un auditeur moyen de 1951 en soit réduit, pour trouver l'expression de ses pensées, de ses aspirations, de ses peines ou de ses espoirs, à se tourner vers les festivals Beethoven, c'est-à-dire vers la musique qui exprimait – quelle que soit sa beauté propre – les sentiments des contemporains de Napoléon Ier.*

Devant une telle anomalie, il est coutume d'invectiver ledit public, de lui jeter avec mépris son ignorance au visage, d'invoquer le précédent des génies incompris et de citer des morceaux choisis des critiques qui décrièrent Beethoven, Wagner ou Debussy. Mais est-on bien sûr de ne pas retrouver ici, transposée dans la psychologie actuelle, la même paresse d'esprit ?

Ne se contente-t-on pas, placé devant le même problème, d'inverser les termes en criant a priori haro sur les fauteuils comme jadis on criait haro sur l'estrade ? L'erreur de leurs prédécesseurs n'incite-t-elle pas les pseudo-initiés à prendre en quelque sorte une assurance contre les révisions de valeurs possibles plutôt qu'à approfondir les cas d'espèce que pose en termes toujours renouvelés chaque œuvre nouvelle ? Il est moins dangereux de crier au génie devant ce que l'on ne comprend pas que de se demander ce qu'il y a réellement à comprendre. Et le conformisme a changé de camp...

Seulement, soyez logiques et cessez de vous étonner si les fauteuils sont vides quand les candidats occupants savent à l'avance que les attendent le sommeil ou les grincements de dents pendant la séance et le coup de pied de l'âne après...

IL N'EST PAS VRAI que le public du XXme siècle soit incapable de réagir devant une forte expression du langage de son temps : le triomphe des Liturgies *de Messiaen, de* Jeanne au Bûcher, *de* Wozzeck, *de l'*Ode à Napoléon, *dominant lorsqu'il y en a (et il est bon qu'il y en ait) les sifflets vivifiants, est là pour le prouver. Mais IL N'EST PAS VRAI que tout ce qui est laid soit l'avenir, mais IL N'EST PAS VRAI que l'ennui soit la marque du génie, mais IL N'EST PAS VRAI que les aligneurs de notes, fussent-elles fausses, soient a priori les méconnus que vengera la postérité, et le public a raison de bâiller, quand on le fait bâiller, et de crier quand on le fait crier.*

Il faut cesser de le charger par principe des péchés d'Israël, de lui donner ce mauvais complexe d'infériorité qui le pousse tantôt à juger contre son sentiment, tantôt, et plus souvent, à s'abstenir plutôt que d'affronter un mépris souvent immérité. Il faut, lorsque l'on a la lourde responsabilité de transformer sa propre opinion en jugement doctrinal, avoir le courage - c'en est un - de penser sans respect humain, d'oser « marcher » quand la musique vous parle, d'oser « refuser de marcher » quand elle vous rebute, sans croire que la trompeuse divination d'une confuse postérité vous impose précisément la réaction inverse.

Tel est l'esprit dans lequel nous souhaitons voir la R.I.M. et la V.M. s'engager. Leur en fera-t-on grief ?

Jacques CHAILLEY.

Ajouterons-nous encore ces lignes de Mme HISSARLIAN-LAGOUTTE, de Grenchen (Suisse) :

Le dandysme, en art, n'est pas admis, et il y a des expériences qui se payent très cher, voilà ce à quoi devraient songer ceux qui, comme M. Leibowitz, propagent de vaines et dangereuses théories, égarant ainsi les jeunes compositeurs qui sacrifient leurs dons et leur talent à une mode qui n'aura qu'un temps. Le culte de la laideur et celui de la dissonance est une aberration du sens esthétique et du sens musical.

REMEDES, avons-nous dit.

Avant de conclure citons encore (pour montrer à quel point le problème est grave et fait l'objet de recherches fort poussées de la part des plus hautes personnalités du monde) - le rapport final de l'UNESCO ayant trait au département musical (29 février 1952).

THEME DE L'EXPOSE GENERAL.

« Le Musicien dans la société moderne ».

Difficulté pour le compositeur de faire éditer et jouer ses œuvres.

Quasi impossibilité pour lui de vivre d'une façon convenable du produit de ses œuvres.

Tout compositeur est obligé d'avoir un second métier (professorat, administration, radio,

etc.). Cette situation lui assure la liberté spirituelle, mais porte atteinte à sa liberté créatrice.

Place minime faite dans les concerts à la musique contemporaine.

Comment remédier à cet état de choses ?

Par : 1) L'éducation, dès l'école primaire (analyses et critique d'œuvres musicales, utilisation des moyens mécaniques tels que disques, radio, etc...).

2) L'augmentation des subventions accordées aux orchestres symphoniques.

3) L'inclusion, dans la mesure du possible (sauf cas exceptionnels comme festivals classiques), d'une œuvre contemporaine dans chaque programme de concert.

4) Des commandes d'œuvres faites par l'Etat, à des fins éducatives, pour le théâtre, les écoles, la radio, et notamment des commandes de morceaux de concours pour conservatoires et écoles de musique (qui auraient l'avantage supplémentaire d'enrichir le répertoire de certains instruments défavorisés).

5) Des commandes d'œuvres spéciales à l'occasion de célébrations nationales et d'autres événements capitaux touchant à la vie de la nation.

6) Le relèvement des droits d'auteur dans certains pays.

7) L'extension du système des « composers in residence » expérimenté aux Etats-Unis, grâce à des bourses permettant à un compositeur de s'adonner entièrement à la composition d'une œuvre importante, pendant un temps limité.

8) La formation de clubs de musiciens, semblables aux clubs de livres anglo-saxons, qui choisiraient les meilleures compositeurs contemporains et feraient enregistrer leurs œuvres sur disques.

9) L'intensification des enregistrements de musique contemporaine, avec l'aide de l'Etat ou des organisations spécialisées.

10) En faisant appel au cinéma pour une participation plus représentative du compositeur dans la production cinématographique.

11) En ce que concerne les interprètes, par une réduction des taxes sur les concerts donnés par de jeunes artistes, sortant du Conservatoire.

L'organisation, par l'Etat ou par des groupements spécialisés, de tournées de concerts permettant aux jeunes interprètes de se faire entendre dans des villes de province, des universités, des écoles, des usines, devant des groupements syndicaux, etc...

PLAN DE TRAVAIL POUR LES SEANCES DE COMITES.

I. Problèmes d'ordre syndical et professionnel.

Créer des syndicats indépendants groupant, d'une part les compositeurs de musique sérieuse, d'autre part les compositeurs de musique légère.

II. Circulation des œuvres.

1. Eliminer les barrières douanières (surtout en ce qui concerne les Etats n'ayant pas adhéré à la convention préparée par l'Unesco sur la libre circulation du matériel éducatif, scientifique et culturel); donner plus de facilités pour les envois à destination ou en provenance des pays étrangers, d'objets tels que partitions musicales, disques phonographiques, instruments de musique, etc...

2) Encourager, dans les établissements d'enseignement, la création et l'organisation de cours sur la musique et de séances d'auditions musicales (y compris les auditions de disques).

III. Echanges de compositeurs.

Favoriser les voyages et séjours à l'étranger de compositeurs de différents pays, par l'intermédiaire des organisations internationales et nationales. Les facilités suivantes leur seraient accordées :

a) Logement.

b) Accès aux théâtres lyriques, aux concerts, aux stations de radio, aux bibliothèques et aux manifestations culturelles en général.

c) Contacts avec les millieux culturels des pays visités.

IV. Diffusion des œuvres.

1) Encourager le développement d'organismes spéciaux destinés à assurer, à l'aide d'échanges, l'exécution d'œuvres musicales sur un plan international.

2) Favoriser, par les moyens appropriés, l'exécution des œuvres des jeunes compositeurs.

3) Reproduire les œuvres musicales :

a) Au moyen de disques ;

b) Au moyen de films concernant ces œuvres.

4) Créer ou protéger des « foyers de culture » qui seraient tenus en-dehors de la concurrence commerciale : une salle de concert, au moins, dans chaque ville.

5) Encourager les pouvoirs locaux, dans toute la mesure du possible, à prévoir, dans leur budget, des crédits réservés à la culture musicale.

6) Accroître les facilités en ce qui concerne l'importation des instruments de musique et des partitions de musique d'orchestre. Accorder des subventions en vue de la multiplication des partitions de musique contemporaine et de leur reproduction.

En résumé, il ne faut pas se dissimuler la gravité de la situation. Le compositeur moderne deviendra-t-il, comme l'assure Arthur Honegger, un fou qui s'obstine à fabriquer une marchandise dont personne ne veut ?

Il faut *éduquer le public*. Cela, on l'a compris depuis plus de dix ans. On a lu, plus haut, des exemples (et il y en a d'autres) de réalisations souvent magnifiques dans ce cas.

Il faut agir sur ceux qui, sur le plan politique, financier ou moral, détiennent le pouvoir de faire vivre ou mourir la musique : organisateurs de concerts, mécènes, éditeurs, dirigeants de radio ou de festivals. Ici encore, beaucoup (non pas tous hélas), ont compris leur tâche et méritent notre reconnaissance. Mais ils ne tenteront pas l'impossible, et ce n'est pas en heurtant de front le consommateur pour lui *imposer* à haute dose la « marchandise » qu'il n'aime pas qu'ils parviendront à le retenir. Il faut agir par persuation, choisir avec soin dans la musique contemporaine des œuvres qui « portent » - il y en a, Dieu merci - et non des théorèmes d'abstraction démonstratrice, les glisser *à petite dose, mais souvent* dans les programmes « attractifs » : il ne s'agit pas, comme dans tel concert récent, d'organiser une descente à coups de poings contre les auditeurs « qui n'aiment pas ça », ni de se débarrasser de la corvée en un concert bâclé et sacrifié d'avance comme cela s'est vu dans certains orchestres symphoniques parisiens (ce que les initiés appelaient familièrement les « concerts-poubelle »), mais de faire revenir l'auditeur d'une prévention que trop d'œuvres justifient, et qu'il généralise à tort, y englobant des œuvres qui ne méritent pas sa hargne renfrognée.

Mais aussi, il faut *éduquer le musicien*, le critique, le compositeur. Et de cet aspect si important du problème, nul jusqu'à présent ne s'est soucié. L'éducation des conservatoires, jadis trop timorée, est devenue brusquement survoltée. Concours et congrès poussent à la surenchère ; professeurs et critiques rivalisent de terreur à la pensée de paraître rétrogrades. Et le public, privé de l'aliment contemporain assimilable auquel il a droit, renforce ses cures de Beethoven et de Tchaïkowsky.

Il est grand temps de marquer un temps d'arrêt, de faire le point et de réfléchir. Et de se souvenir que c'est le péché d'orgueil qui nous ferma, jadis, la porte du Paradis Terrestre...

Enquête recueillie et collationnée par
Gérard MICHEL.
Textes complémentaires de
Jacques CHAILLEY.

En marge du problème de l'auditeur

MON ÉVOLUTION

Arnold Schoenberg

Le rôle primordial que beaucoup de gens attribuent à l'exemple de Schoenberg avec raison ou non, dans le désarroi de l'auditeur de musique en face d'une partie de la musique contemporaine, donne une valeur particulière à la publication, dans un numéro consacré en grande partie à ce problème, de cet essai d'auto-analyse rédigé par le grand musicien lui-même.

Cet article capital que nous croyons inconnu en Europe, a été écrit en 1949, exactement deux ans avant sa mort, pour la revue mexicaine Nuestra Musica, *qui a bien voulu en autoriser la traduction de l'espagnol et la publication dans la R.I.M.. Nous tenons à l'en remercier très particulièrement. (N.D.L.R.)*

DEPUIS 75 ans que je suis sur cette terre, j'ai consacré presque les 90 % de mon temps à la musique. A huit ans j'ai commencé à jouer du violon et presque aussitôt j'ai commencé à composer. Après cela il est facile de supposer que j'ai acquis très jeune une grande habileté technique pour la composition. Le père de Hans Nachod, mon oncle Fritz, qui était poète, commença très tôt à m'apprendre le français, mais contrairement à beaucoup de familles génératrices d'enfant prodige, il n'y eut pas dans la mienne un promoteur de musique. Tous les morceaux que j'écrivis jusqu'à 17 ans n'étaient rien de plus que des imitations de la musique que j'étais en train d'apprendre et mes uniques sources de connaissance consistaient d'une part en duos pour violon et piano originaux ou arrangements d'opéra, et d'autre part dans le répertoire des marches militaires que l'on jouait dans les jardins publics. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque la musique imprimée était extrêmement chère, qu'il n'y avait pas encore de disques ni de radios et que Vienne avait seulement un théâtre d'opéra et une série annuelle de 8 concerts symphoniques.

Mon éducation musicale et littéraire commença par la connaissance de trois jeunes gens sensiblement du même âge que le mien et dont je devins l'ami. Le premier était Oscar Adler, dont le talent musical équivalait aux aptitudes scientifiques. Grâce à lui je sus qu'il existait une théorie de la musique et ce fut lui qui guida mes premiers pas sur ce terrain. Il stimula aussi mon intérêt pour la poésie, la philosophie et toute ma connaissance de la musique classique s'élabora en jouant des quatuors avec lui, qui était déjà, à cette époque, un excellent premier violon.

Mon second ami d'alors fut David Bach, linguiste, philosophe, expert en lit-

térature et en mathématiques ; c'était aussi un bon musicien. Il exerça une grande influence sur moi en m'aidant à acquérir un caractère droit, intègre dont l'éthique et la morale me disaient la force nécessaire pour résister devant la vulgarité acquise par les milieux habituels.

Le troisième ami fut celui auquel je dus la plus grande partie de mes connaissances de la technique et des problèmes de la composition : Alexandre von Zemlinsky. Je le considérais depuis toujours comme un grand compositeur. Son heure arrivera peut-être avant nos prévisions. Pour moi, une chose est hors de doute : je ne connais aucun autre compositeur après Wagner qui puisse comme lui satisfaire avec une réelle valeur musicale aux exigences du théâtre. Ses idées, ses formes, ses sons jaillissaient directement de l'action, de la scène et des voix avec un naturel et une distinction d'une qualité suprême.

Quand je le connus, j'étais moi-même « brahmsien ». Ses goûts le portaient à son tour vers Brahms et Wagner à la fois et je ne tardai pas à y conformer les miens. Il n'est donc pas étrange que la musique que je composai à cette époque reflète l'influence de ces deux maîtres, à laquelle s'ajoute une certaine saveur de Liszt, Bruckner et peut-être aussi Hugo Wolf. C'est pourquoi, dans mon *Verklärte Nacht,* la construction du thème se base sur le « modèle et séquence » de Wagner, sur une harmonie vagabonde et d'autre part, sur ce que j'appelle la technique brahmsienne du « développement de la variation ». Il faut attribuer aussi à Brahms l'articulation impaire des mesures comme dans l'exemple suivant :



qui en contient cinq, ou dans



qui en comprend deux et demi.

Mais l'usage des instruments, la composition et la sonorité sont strictement wagnériens. Je crois qu'il y a aussi quelque chose de schoenbergien dans la longueur de quelques mélodies



dans la sonorité, dans les combinaisons contrapontiques et dans le mouvement semi-contrapontique de l'harmonie avec ses basses contre la mélodie :

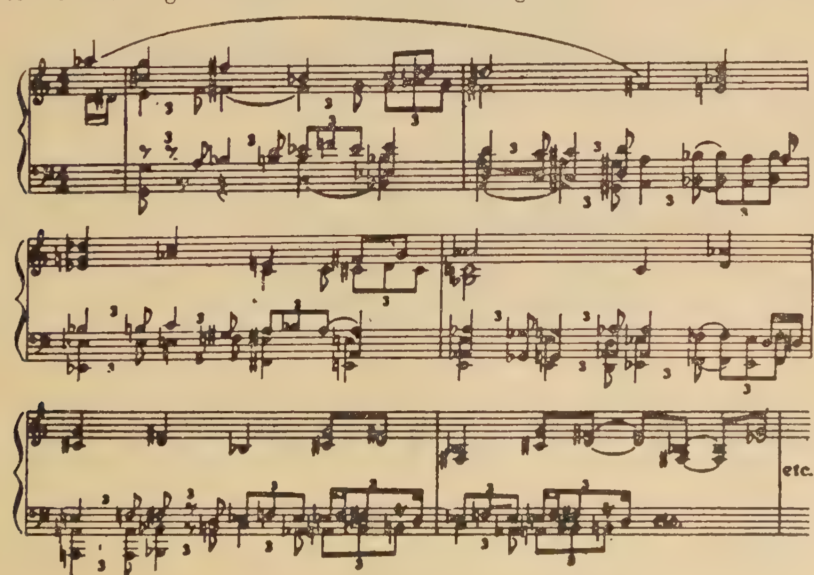




Enfin, *last not least*, il y a quelques passages dont la tonalité sans fixité peut être considérée comme une prémonition de l'avenir.



Il est vrai qu'à cette époque j'étais déjà un admirateur de Richard Strauss, mais pas encore de Gustav Mahler que je ne commençai à comprendre que beaucoup plus tard, quand son style symphonique ne pouvait déjà plus m'influencer. Mais il est possible que j'aie subi l'influence de sa forte structure tonale et de son harmonie persistante. Il n'y avait pas beaucoup de progressions mélodiques inusitées qui demandassent leur clarté à l'harmonie. On peut rencontrer des qualités de ce genre dans mon «*premier Quatuor à cordes*», opus 7 et dans les «Six chants pour orchestre», opus 8, tandis que mon poème symphonique *Pelléas et Mélisande* marque une avance plus rapide vers la dilatation de la tonalité. Il y a beaucoup de traits qui contribuèrent à la formation de mon style à l'époque de ma maturité. Nombreuses sont les mélodies qui contiennent des intervalles extra-tonaux et exigent un mouvement «extravagant» de l'harmonie.



L'exemple suivant montre aussi un contre-courant de l'harmonie.

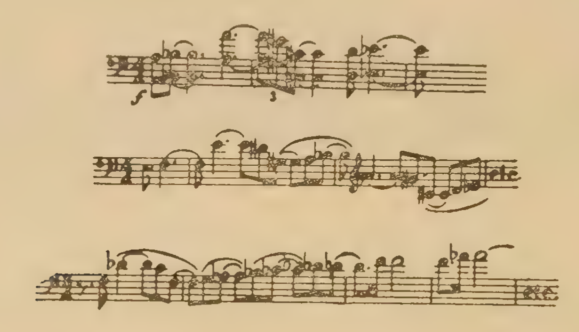


Celui-ci est basé sur une tonalité fortement dilatée.



Dans cet exemple les intervalles de la mélodie exigent un grand mouvement des voix accompagnantes.

La trame rythmique se brise en syncopes et la tendance à éviter l'accentuation du temps fort paraît prédominer.



Mais plus significatif encore est le grand nombre de sections à tonalité indéterminée, parmi lesquels on peut citer la suivante :

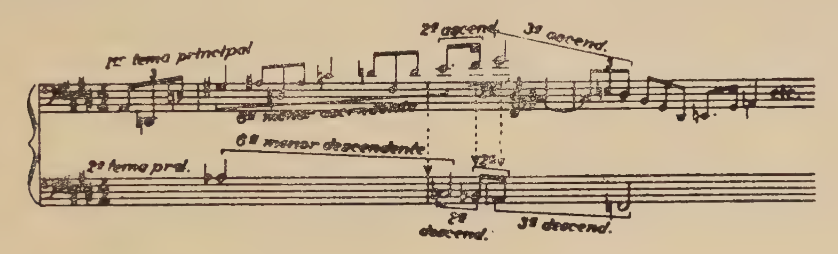


Le climat de ma première époque est atteint définitivement dans la *Kammersymphonie,* opus 9.

Là s'établit une réciprocité très étroite entre la mélodie et l'harmonie, lorsque ces dernières réunissent en une unité parfaite des relations différentes de la tonalité et que des conséquences logiques dérivent des problèmes dans lesquels elles étaient embrouillées; simultanément, elles facilitent une grande avance dans

l'émancipation de la dissonance. Là se trouve l'ajournement des résolutions de dissonances «de passage» jusqu'à un point éloigné où finalement l'aspérité antérieure se justifie.

C'est aussi le moment de parler de la contribution miraculeuse de notre subconscient. Je suis convaincu que dans les œuvres des grands maîtres on peut découvrir beaucoup de miracles dont la profondeur extrême et la prescience prophétique paraissent surhumaines. En toute modestie, je citerai ici un exemple pris dans ma *Kammer-symphonie*. Je l'ai examiné minutieusement dans ma conférence «La composition à Douze Sons» dans l'unique but de montrer la force qu'il y a derrière notre esprit et qui produit des miracles dont nous ne méritons pas le succès.



On découvre dans cet exemple, les relations cachées entre deux thèmes principaux; ceci se base sur l'apparition des intervalles de la mélodie qui, dans le second thème, se meuvent miraculeusement en direction opposée.



Dans cet exemple, se découvre la relation entre le thème secondaire et les intervalles essentiels du premier thème principal. S'il y a des compositeurs capables d'inventer des thèmes se basant sur une relation si éloignée, je ne suis pas de ceux-là. Cependant un esprit vraiment adroit dans la logique musicale peut fonctionner logiquement en n'importe quelles circonstances. Extérieurement, la cohérence se manifeste par une application intelligible de la relation et de la ressemblance inhérentes aux configurations musicales. Ce que je crois en effet est que si nous accomplissons notre devoir avec la plus grande sincérité et si nous travaillons toute chose aussi parfaitement qu'il nous est possible, alors le Tout-Puissant nous inspirera quelques traits additionnels de beauté tels que jamais nous n'aurions pu en produire avec notre seul talent.

★

Les *Deux ballades,* opus 12, précèdent immédiatement le *Second Quatuor à cordes,* opus 10, qui marque la transition à ma seconde période; période qui renonce à un centre tonal et qui est dénommée à tort « sans tonalité ». Déjà dans le premier et le second mouvements, il y a de nombreuses sections dans lesquelles le mouvement indépendant des voix se réalise sans tenir compte du fait que leur réunion produit ou non des harmonies cataloguées. Là toutefois, ainsi que dans les troisième et quatrième mouvements, la tonalité se présente clairement dans tous les embranchements de l'organisation formelle. Cependant, la quantité accablante de dissonances n'aurait pas pu s'équilibrer avec les retours sporadiques des triades tonales que comporte une tonalité. Le dilemme ne se posait pas à moi, bien que je me sois trouvé par là avoir préoccupé tous mes contemporains. Le fait que j'aie été le premier à franchir le pas décisif ne sera pas considéré universellement comme un mérite : c'est un fait que je déplore, mais que je dois ignorer.

Ce premier pas apparaît dans les *Deux Mélodies,* op. 14 et ensuite dans les *15 Chants du jardin suspendu* et dans les *trois pièces pour piano,* opus 11. La majorité des critiques de ce nouveau style furent incapables de découvrir jusqu'à quel point les éternelles lois de l'esthétique musicale étaient ici observées, méprisées ou simplement accommodées à de nouvelles circonstances. Cette superficialité entraîne avec elle l'accusation d'anarchie et de révolution, alors qu'il s'agissait clairement d'une évolution qui n'était pas plus importante que celles qui se sont toujours produites au cours de l'histoire de la musique.

Dans mon *Traité d'harmonie* (1911) j'affirmais que l'avenir prouverait sûrement que ces pièces possédaient encore une force centralisatrice comparable à la gravitation exercée par la force tonique. Si l'on considère que d'une manière analogue les lois des conditions structurelles de Bach ou Beethoven ou de l'harmonie de Wagner ne s'établirent pas d'une façon vraiment scientifique, que l'on soit tenté de dire la même chose de « l'atonalié » ne nous surprendra pas.

Ce qu'un compositeur peut apporter à la solution de ce problème - à supposer qu'il s'agisse d'un esprit apte à la recherche - n'a pas d'importance, car il est trop impressionné par le souvenir enivrant de l'inspiration qui fit naître sa création. Malgré tout, ces détails psychologiques pourraient ouvrir un chemin qui conduirait à une explication. En certaine occasion, j'ai déjà mentionné que l'harmonie accompagnante se manifesta à moi d'une manière quasi mélodique, comme des accords figurés. Une ligne mélodique, une voix, même une mélodie, dérivent des émanations horizontales des relations tonales. D'une manière analogue, un accord est le résultat d'une émanation en sens vertical. Les sons dissonants de la mélodie, c'est-à-dire ceux qui ont un rapport plus lointain avec le centre occasionnel, sont cause de la difficulté de compréhension de la pièce. D'une façon analogue, tels sons ou telles dissonances d'une parenté trop lointaine entre eux, sont un obstacle pour la facilité de compréhension.

La principale différence consiste en ce que l'harmonie demande une analyse plus rapide car les sons apparaissent simultanément, tandis que dans une ligne mélodique il faut plus de temps pour réaliser la synthèse, car les sons apparaissent successivement, et à cause de cela s'accommodent entre eux avec une plus grande facilité pour notre intelligence.

Ceci pourrait être au moins une explication psychologique de la raison pour laquelle un auteur qui n'est pas soutenu par une théorie et qui au contraire, sait

que son œuvre sera hostile à ses contemporains, peut ressentir une satisfaction esthétique à écrire ce genre de musique. Il ne faut pas oublier (qu'il y ait ou non une théorie) que l'unique mesure pour un compositeur est son sens de l'équilibre et sa foi dans l'infaillibilité de la logique de sa pensée musicale.

Avec tout cela, ayant été élevé dans l'esprit des écoles classiques qui nous mesurent le domaine de nos pas, et malgré ce relâchement des liens propres à l'ancienne esthétique, je n'ai pas cessé de m'interroger sur le fondement théorique de la liberté de mon style.

En termes généraux la cohérence des compositions classiques se base sur les facteurs d'unification de certaines formules structurales : rythme, phrase, motif et sur le rapport constant de tous les traits mélodiques et harmoniques au centre de gravité : la force tonique. Le renoncement à la force unificatrice de la tonique n'affecte pas l'activité de tous les autres facteurs. La méthode de composition à douze sons substitue à l'ordre créé par une référence constante aux centres tonaux un ordre d'accord dans lequel chaque section de la pièce, étant un dérivé de relations tonales avec une série de base composée de douze sons, le *Grundgestalt* tire sa cohérence de son rapport permanent avec celle-ci.

La référence à cette série facilite aussi la justification des sons dissonants. La musique contemporaine s'est servie de mon emploi audacieux des dissonances. N'oublions pas que je suis arrivé à cela graduellement, comme résultat d'une évolution logique qui m'a permis d'établir la loi de l'émancipation de la dissonance, selon laquelle la compréhension de la dissonance peut être considérée comme égale à celle de la consonance. Ainsi les dissonances n'ont aucune raison d'être considérées comme un piment qui s'ajoute à des sons insipides. Elles sont la substance naturelle et logique d'un organisme. Et cet organisme vit de ses phrases, rythmes, motifs, mélodies, aussi vivaces qu'auparavant.



On m'a interrogé ces dernières années pour savoir si certaines de mes compositions sont absolument orthodoxes par rapport au système des 12 sons, ou si du moins elles possèdent quelque chose de ce système. En vérité, je n'en sais rien. Je suis encore plus compositeur que théoricien. Quand je compose, je tâche d'oublier toutes les théories et ne continue d'écrire que si j'ai l'esprit dégagé de toutes théories. Je considère comme nécessaire de mettre mes amis en garde en ce qui concerne l'orthodoxie : La composition à 12 sons est seulement, d'une manière assez étroite, une méthode prohibitive, exclusiviste. Avant tout, il s'agit d'une méthode qui cache un ordre et une organisation logiques et dont le résultat principal doit être de rendre cette musique compréhensible.

Si quelques-unes de mes compositions n'arrivent pas à être « pures », cela étant dû à l'apparition surprenante de quelques harmonies consonantes (surprenantes même pour moi), c'est une chose, comme je l'ai dit, dont je ne peux décider. Mais je suis sûr qu'un esprit rompu à la logique musicale ne s'y trompera pas, bien que je n'aie pas conscience de tout ce qui peut se passer en un tel cas. Ainsi donc, j'espère qu'une fois de plus, comme pour la *Kammer-symphonie*, un rayon de grâce viendra à mon aide, et permettra de découvrir la cohérence de cette dissonance.

2 Août 1949.

Arnold SCHOENBERG.

Problèmes de la Musique Contemporaine et de l'Auditeur devant l'Histoire du Langage.

Essai d'explication technique d'un divorce.

Jacques Chailley

Un conte de Perrault nous rapporte l'histoire d'une pauvre fille qui se rendit un jour à la fontaine et y rencontra une vieille femme. Celle-ci lui demanda à boire et spontanément la jeune fille lui tendit son gobelet. Lorsqu'elle rentra chez elle, voici que, à sa grande surprise, des perles et des diamants sortirent de sa bouche à chaque parole qu'elle prononçait, car la pauvre femme était une fée. Ce que voyant, sa sœur, aussi cupide et orgueilleuse que la première était simple, se précipita à son tour à la fontaine dans l'espoir de rencontrer la mendiante et d'acquérir elle aussi ce merveilleux pouvoir. Elle la trouva en effet et sans aucune bonne grâce lui versa à boire dans un riche flacon d'argent. Hélas, à son retour, ce furent des vipères et des crapauds qui sortirent de sa bouche.

Dans sa naïveté, cet apologue me semble assez bien illustrer le danger d'une mentalité assez courante au sujet de la musique contemporaine, et la musique n'est pas la seule en cause. Considérant trop sommairement quelques exemples illustres du passé, n'importe qui croit avoir droit à disposer de l'estampille officielle de l'avenir en considérant l'incompréhension du présent comme garantie de la gloire future, sans envisager une seconde que les mêmes actes, suivant l'esprit qui les a dictés, puissent faire sortir d'une bouche tantôt des perles fines et tantôt de répugnantes bestioles.

On l'a dit souvent, une époque musicale dépend essentiellement de la personnalité de ceux qui la dominent; mais ceux-ci à leur tour, dépendent intégralement de phénomènes qui les dépassent et qui donnent à une époque sa physionomie soumise à la nécessité immanente de lois éternelles d'évolution qu'elle applique sans en avoir conscience.

De ces manifestations, peu importent au fond les apparentes sinuosités. Il en est de leur déroulement comme du tracé d'une route en terrain accidenté; le voyageur qui la parcourt à la tombée du jour se trouve parfois face au soleil couchant et croit marcher à l'ouest sans se rendre compte qu'il s'agit d'un détour et que l'axe de la route continue à se diriger vers l'orient.

Or, à cette évolution, trois facteurs essentiels concourent plus que tous autres : l'un est d'ordre *esthétique ;* nous le laisserons en dehors de cette étude; les deux autres sont d'ordre *social* et d'ordre *technique,* et c'est sur eux que je voudrais aujourd'hui attirer principalement l'attention.

*

On a beaucoup parlé d'une sociologie de la musique; je ne suis pas certain que l'on ait suffisamment accordé d'attention à ce qui en paraît l'essentiel, et qui tient avant tout au *rôle respectif que jouent par rapport à la matière musicale ceux qui se trouvent en contact avec elle :* créateurs, interprètes, auditeurs, ces derniers, trop souvent négligés, n'étant, ni numériquement, ni qualitativement, les moins importants.

Le phénomène primordial qui me semble dominer, de ce point de vue, l'histoire de notre art, n'est qu'une nouvelle manifestation de cette *dissolution de la synthèse primitive* dont nous suivons le redoutable cheminement à travers l'histoire de tous les arts.

Toute musique primitive est un *acte collectif*, où participent également tous les assistants, qu'ils chantent, dansent, battent des mains ou simplement se sentent habités par le rythme intérieur qu'explicitent joueurs et chanteurs (1) Dans une cérémonie de nègres primitifs, témoin précieux conservé jusqu'à nos jours d'un stade musical dépassé et oublié, il n'y a pas, comme dans un concert moderne, un auteur (devenu spectateur une fois son travail achevé), des interprètes, un public passif, mais uniquement des participants en action. C'est une musique active, en perpétuel devenir; d'où la large part d'improvisation qu'elle comporte, et dont, transplantés dans le langage harmonique moderne, certains aspects du jazz américain - j'entends du véritable jazz, proche encore du spiritual, et non l'infâme mixture à danser qu'on nous sert habituellement sous ce nom - ont conservé l'esprit. Cet esprit, nous le retrouvions également, en partie, voici peu de temps encore, dans les pratiques familiales de musique de chambre, dont la disparition progressive est une catastrophe; il en reste encore quelque chose dans les chorales d'amateurs pour lesquelles une exécution publique n'est qu'un adjuvant accessoire, l'essentiel étant de participer soi-même aux joies de l'exécution musicale.

Un stade intermédiaire peut être observé dans les manifestations primitives des civilisations en croissance. Les spectateurs des tragédies grecques, les fidèles qui suivent l'office médiéval retrouvent dans les chants du chœur la traduction exacte de leurs propres sentiments; ils participent en esprit à l'acte de communion dont la musique est le signe tangible, mais cette fois en esprit seulement; c'est, si l'on peut dire, un *stade collectif par délégation;* déjà apparaissent les notions d'auteur responsable, d'interprètes, de public; mais les deux premières catégories assument devant la troisième la responsabilité d'une mission à laquelle il ne leur est pas permis de se dérober. Ici encore la musique est une fonction sacrée, émanation directe d'une nécessité collective; elle ne s'en évade que dans les modalités de son expression, où apparaît la recherche d'une meilleure réalisation sur le plan artistique par le travail personnel de techniciens spécialisés.

Mais déjà se glisse par cette fissure le ciseau qui, peu à peu, va démembrer la synthèse collective. La tentation est grande pour ces techniciens d'élargir leur domaine, et bientôt ils vont plus ou moins perdre de vue l'objet primitif de leur art. Nous en arrivons ainsi à une troisième étape, celle où l'auditeur est désormais

(1) Cf. André VARAGNAC, **De la musique dans l'activité de l'homme,** Polyphonie, cahiers 7-8, page 31.

définitivement passif. D'abord public de cour, puis de salon, avant de devenir au XIXme siècle public de concert et, au XXme, le plus souvent public de musique mécanique à domicile, il ne demande plus au musicien d'être un médium, mais seulement un décorateur, rehaussant l'éclat d'une fête ou d'un spectacle ou le distrayant du morne et prosaïque déroulement des jours. Sauf lorsque, par le théâtre ou la liturgie, elle traduit des sentiments fixés à l'avance, la musique n'a d'autre aspiration que d'embellir et de réjouir. Guillaume de Machaut le dira sans ambages au XIVme siècle :

> Et Musique est une science
> Qui veut qu'on rie et chante et danse.
> Cure n'a de mélancolie.

Jérôme de Moravie avait, avant lui, exprimé la même idée : « *Melancolici pulchras quidem voces habere possunt, pulchre vero cantare non possunt* ».

Mais cet idéal de divertissement lui-même n'a-t-il pas un rôle social éminent ? La musique consolatrice, a dit Georges Duhamel. Tel est, avec en moins la nuance de pitié attendrie que sous-entend le terme, le rôle social que jouera la musique jusqu'au romantisme. La violence du conflit qui, tout au long du XIXme siècle, opposera le brillant superficiel de la musique italo-française à l'intériorité de la « Stimmung » germanique sera en quelque sorte la réaction de défense d'une conception séculaire menacée; si l'on a pu, au début de ce siècle, la croire définitivement vaincue, peut-on dire que cette défaite soit définitive ? Ne voit-on pas aujourd'hui un Bizet ou un Chabrier, jadis considérés avec quelque condescendance, prendre une place rétrospective de premier plan et Strawinsky réclamer pour *Rigoletto* la prééminence sur *Parsifal* ?

C'est qu'en effet, avec Beethoven et Schumann surtout, la musique avait appris à exprimer autre chose : le sentiment personnel du musicien, joyeux ou douloureux, et non plus seulement celui qu'occasionnellement il pouvait être amené à prêter à un personnage. On peut dire qu'avec le romantisme allemand du XIXme siècle, le contact médiumnique de la musique primitive se trouvait rétabli, mais paradoxalement à rebours. Cette fois, ce n'était plus l'auditoire qui chargeait le musicien d'exprimer ses sentiments collectifs, mais *le musicien qui convoquait l'auditoire pour lui imposer sa propre façon de sentir*, pour lui faire partager ses joies et ses peines. Mais dans cette nouvelle reprise du contact primitif, il se trouvait que le musicien lui-même était à son insu l'émanation directe du sentiment collectif, l'homme-type, pourrait-on dire de son époque, et parce que celle-ci se retrouvait en lui, *elle lui déléguait à nouveau, sans le savoir, son pouvoir de représentation* et renouait ainsi, à travers lui, une tradition beaucoup plus ancienne. Conception non dénuée de grandeur, mais dont le danger pouvait être d'engendrer une hypertrophie d'orgueil parmi les compositeurs; les déclarations emphatiques d'un Beethoven n'allaient-elles pas leur faire oublier leur responsabilité accrue devant la collectivité ? Il est facile de se croire un surhomme et Bacchus. Il est moins aisé de l'être en réalité.

Si nous en arrivons à la période contemporaine, nous sommes en droit de nous demander si l'isolement de plus en plus accentué dans lequel semblent s'enfoncer les compositeurs ne tiendrait pas pour une part *à la méconnaissance de la nécessité d'un tel contact*, à la déformation d'une conception dont nous avons très sommairement analysé l'évolution, par suite à un déséquilibre entre les ambi-

tions du créateur, qui a hérité de la notion nietzschéenne de sa toute-puissance, et l'objet auquel il tend à appliquer sa faculté créatrice. Car cette puissance, qui tire son efficacité de la communion médiumnique dont nous avons parlé, exige au préalable *une accord tacite sur l'objet même de la communication.* Les détails de technique y sont d'importance secondaire; un auditoire peut être provisoirement surpris par un langage auquel il n'est pas habitué, si ce langage est vrai sa résistance sera toujours de peu de durée, à condition toutefois qu'il y ait accord fondamental sur l'objet.

Ce qui nous semble sérieux, c'est qu'une partie importante de la production contemporaine (1) maintienne ses regards exclusivement fixés dans une direction qui malgré une propagande écrite et verbale sans précédent et après s'être vue successivement essayée, puis abandonnée par de nombreux compositeurs, en est encore après 40 ans, à recruter ses adeptes parmi les seuls professionnels ou à peu près, et à ne recueillir ailleurs que désertion et indifférence. Il y a là par rapport aux innovations du passé, une anomalie que la seule paresse du public ne peut plus suffire à expliquer.

Des particularités de syntaxe ont pu, un court moment, susciter des protestations partielles sans portée (2), celles-ci ont *toujours été* dominées par les réactions profondes d'un public *que la seule technique n'a jamais intéressé en soi, et n'intéressera jamais.* L'enquête de la R.I.M. fait apparaître cette constatation comme dénominateur commun des opinions les plus diverses et parfois les plus opposées.

Ainsi l'échec tenace de toute fraction de la musique contemporaine semblerait-il déterminé *moins par des questions de technique ou de langage que par l'objet même auquel cette technique applique ses efforts;* on y décèlerait l'illusion

---

(1) Nous disons bien une partie. Car on ne saurait trop insister sur le fait que la tendance dite « atonale » ne constitue pas la totalité de la musique contemporaine, malgré les efforts de certains pour entraîner la confusion.

(2) Ici encore, il y a une mise au point à faire. Les novateurs incompris du passé ? Y en eut-il tellement ? Faisons table rase de la littérature facile que fournissent trop de complaisantes citations des critiques rétrogrades. Toujours les Scheibe, les Scudo, les Pougin furent équilibrés par d'autres, et leur mauvaise humeur au fond ne fut pas tellement déterminante. En les invoquant sans cesse, n'a-t-on pas incité leurs successeurs à adopter tout aussi aveuglément une attitude inverse jugée plus prudente ? En fait, après quelques remous, il n'a jamais fallu plus de quelques mois, au plus quelques années à une œuvre valable, si révolutionnaire fût-elle, pour conquérir, parfois contre les professionnels, le cœur des auditeurs. Beethoven, malgré la mauvaise humeur de certaine presse, eut toujours la majorité du public avec lui ; Berlioz, qui hurla toute sa vie à l'incompréhension, reçut tous les honneurs officiels, toutes les commandes, toutes les facilités d'exécution ; Chopin vendait un prélude près d'un million actuel, à son éditeur ; après l'« emboîtage » passager du poème, **Pelléas**, deux mois plus tard, fit le maximum de recettes ; l'échec de **Tannhaüser** à Paris, dû en partie à des raisons politiques, trouva sa revanche au premier contact sincère de Wagner avec le public, au Château d'Eau. Le **Sacre**, hué à la première, fut acclamé frénétiquement au concert l'année suivante. Le succès de **Wozzeck** (œuvre en marge des théories, quoi qu'on ait dit, et pleine d'humanité) ne semble plus faire aucun doute aujourd'hui. Et ainsi de suite.

Or, en face de tous ces précédents, la position reste inversée : **contre** l'ensemble des conseilleurs de métier, le public se refuse obstinément, et déserte de plus en plus les salles où il s'ennuie car **c'est bien d'ennui qu'il s'agit, et non plus de choc révulsif.** C'est donc que quelque chose est changé, qu'il y a « quelque chose qui ne tourne pas rond ». En un mot, que le contact est brisé. Et c'est ce qui est grave.

d'un compositeur qui, ayant hérité de ses devanciers la certitude d'un pouvoir dont il se croit maître d'user à sa guise, en arrive à perdre conscience des limites dans lesquelles s'exerce ce pouvoir, à prendre le moyen pour la fin, et s'irrite sans comprendre lorsqu'il constate l'inefficacité soudaine dudit pouvoir. Il peut se comparer à un émetteur de T.S.F. dont la longueur d'ondes ne serait plus accordée aux postes récepteurs susceptibles d'en recevoir l'écoute, et dont les responsables vérifieraient minutieusement le fonctionnement sans jamais quitter le centre d'émission, sans s'apercevoir que les messages sont peut-être correctement transmis, mais se perdent sans fruit dans l'éther.



Nous avons souligné ci-dessus, au cours d'une trop rapide esquisse, le côté secondaire des particularités de langage ou de syntaxe.

Faut-il en déduire que ce langage est sans incidence aucune sur la compréhension du message musical ? Telle n'est pas notre pensée. Ici, un examen d'aspect plus technique paraît s'imposer, et nous nous excusons s'il paraît un peu aride.

La première notion qu'il nous semble nécessaire de souligner est que le langage musical a connu, depuis qu'il existe, deux sortes de contraintes absolument différentes, que l'erreur des théoriciens de toute époque a toujours été de confondre. Les unes, que nous appellerons des LOIS, qui sont la constatation de données de base d'ordre physique et objectif, absolument immuables. Les autres, qui ne sont que des REGLES, ensemble de procédés qui caractérisent un style et sont condamnés à périr avec lui. L'homme peut découvrir les lois, il n'est en son pouvoir ni de les inventer *ex nihilo*, ni de les supprimer; il peut un jour les ignorer, tenter de passer outre à leur existence. C'est alors une épreuve de force : ces lois, au lieu de jouer en sa faveur, joueront *contre* la diffusion de son message. Parviendra-t-il à les surmonter ? Oui si, consciemment ou non, il s'appuie sur d'autres lois, découvertes ou non. Si son point d'appui est illusoire, il semble bien que ses efforts soient voués à l'échec. Ainsi l'aviation semble déjouer les lois de la pesanteur : mais c'est qu'elle s'appuie sur une autre loi : celle de la résistance de l'air. Dans le vide, les hélices d'un avion peuvent tourner sans fin : l'appareil ne quittera pas le sol.

L'erreur des théoriciens de tous les temps, croyons-nous, a été de *confondre perpétuellement lois et règles* (1). Ceux du passé, persuadés de la pérennité de leur propre langage, en ont régulièrement présenté les règles occasionnelles comme des lois permanentes et intangibles. Ceux d'aujourd'hui, conscients de cette erreur, ont cru à tort éviter la même confusion en prenant les lois permanentes pour des règles amovibles.

Que pouvons-nous donc considérer comme lois ? Pour répondre il ne suffit pas d'exprimer une intuition personnelle, sujette à erreurs. Il est nécessaire d'exa-

(1) La façon dont Schönberg emploie le mot « loi », notamment dans l'article reproduit ici même, nous paraît significative de cette mentalité.

miner sous l'angle de l'analyse critique la totalité des langages musicaux en tenant compte avec soin de leurs coordonnées chronologiques, pour rattacher chaque phénomène à ses sources et découvrir ses rapports avec les *constantes qui seules auront droit au titre de lois générales*. C'est là toute une branche nouvelle de la musicologie, encore embryonnaire, mais dont on ne saurait sous-estimer l'importance et que l'on pourrait dénommer la *philologie musicale*.



Examinant d'abord le langage monodique, on constaterait que jamais la nature n'a donné le modèle direct de la constitution des gammes; mieux encore, que jamais le phénomène fondamental de la résonance n'a été utilisé directement dans ses manifestations éloignées, qui du reste ne nous sont connues que depuis peu de temps par des calculs d'acousticien ou des mesures d'appareils de physique mais n'ont jamais été senties spontanément. C'est à peine si, dans certaines gammes balinaises, par exemples, on peut trouver une influence directe de la tierce, premier intervalle qui suive la quinte dans l'ordre de la résonance : Si haut que nous remontions, nous trouverons toujours des intervalles constitués par *reports de quintes ;* l'étude des gammes défectives est particulièrement instructive : la plus ancienne gamme connue, celle de la période égyptienne du Moyen-Empire (2.000 ans avant J.-C.), reconstituée par H. Hyckmann d'après les instruments retrouvés dans les tombeaux, est une gamme à 4 sons, soit, en hauteur relative *do-ré-fa-sol*, donc 3 reports de quinte *(Fa-do-sol-ré);* le lithophone préhistorique du Musée de l'Homme, que nous a fait connaître André Schaeffner, obéit aux mêmes principes d'accord; la gamme pentaphonique de Chine et d'ailleurs *(fa-sol-la-do-ré)* suppose 4 reports de quintes *(fa-do-sol-ré-la)*, la gamme diatonique des Grecs, qui est encore à peu de chose près la nôtre (1), 6 reports de quinte.

A l'intérieur de cette gamme, nous voyons s'établir des hiérarchies, des attractions, des modifications qui toutes sont encore fonction de la génération par quintes : les sons fixes du corps de l'harmonie chez les Grecs et les Hindous *(mi-la-si-mi)* sont les produits des 2 premiers reports *(la-mi-si)*, et c'est par l'attirance vers ces degrés forts que s'expliquent les déformations des gammes chromatiques ou enharmoniques, comme les intervalles plus petits que le demi-ton de mainte gamme exotique, comme beaucoup plus tard et sur un autre plan, s'expliqueront les anomalies du tétracorde de notre mineur classique.

Or, la quinte n'est pas un intervalle quelconque : c'est (l'octave étant une donnée statique) le premier intervalle dynamique de la résonance, l'expression tangible du nombre 3 dont les philosophes numéraux ont depuis l'antiquité célébré la puissance organisatrice universelle.

---

(1) Rappelons qu'il s'agit ici de la **détermination** des intervalles, non de leur **organisation** hiérarchique. Nous négligeons ici les différences commatiques, et justifierons plus loin sommairement cette assimilation provisoire.

C'est encore la quinte qui régira, à l'intérieur du mode, la constitution des points d'appui d'où naîtront les tétracordes de l'Antiquité et du grégorien comme la suprématie de la dominante dans le langage classique. On objectera les variations d'aspect des intervalles suivant les systèmes : Pythagore, Zarlino, Tempérament égal, etc.. Ce sont là faits accessoires qui n'influent en rien sur le fait fondamental. L'existence autour des consonances fondamentales d'une *zone de tolérance* dans laquelle cette consonance continue à jouer n'est pas un échappatoire; c'est un fait objectif que chacun de nous peut constater en étudiant les effets de la vibration par sympathie sur un piano accordé au tempérament, donc accordé de façon approximative par rapport à la résonance rigoureuse (1).

De cette loi générale de la constitution des sons semble découler non seulement *l'aspect illusoire d'une division arbitraire différente* de la gamme, - je songe aux quarts-de-ton de Haba comme aux tiers de ton que certains préconisent sans les avoir jamais expérimentés - mais encore le fait d'une *hiérarchie des intervalles mélodiques en fonction de leur proximité de son original* dans la série des reports de quinte. Cette hiérarchie, nous en constatons l'application dans toute musique mélodique du passé. C'est ainsi que le *ton n'est pas l'addition fortuite de deux demi-tons,* mais une unité en soi, de puissance supérieure au demi-ton, puisqu'il naît dès la seconde quinte (FA-do-SOL) alors que le demi-ton n'apparaît qu'à la 5me quinte seulement (FA-do-sol-ré-la-MI). Même la tierce mineure existe par elle-même avant la découverte du demi-ton (FA-do-sol-RE), d'où la prédominance singulière des modes mineurs dans la majorité des musiques populaires ou primitives puisqu'il faut attendre la 4me quinte pour voir apparaître la tierce majeure (FA-do-sol-ré-LA). Quant aux quarts-de-ton anciens ou exotiques, la plupart sont dus essentiellement à des *déformations de degrés faibles* attirés vers les degrés forts, établis en fonction de la loi des quintes, et n'ont rien à voir avec la formation directe des intervalles de base (2).

---

(1) Rappelons ici l'expérience que nous avons communiquée à M. Bogaert pour son article de la R.I.M. 12, p. 18 : sur un piano à queue ouvert, pédale forte abaissée, on place un morceau léger de papier à cigarettes sur une corde ; on peut ainsi constater, par le déplacement de ce morceau de papier, la force de vibration de la corde sur laquelle il est placé. Ceci posé, frappons un do grave en plaçant successivement notre papier sur les cordes correspondant à ses harmoniques (qui, soulignons-le, sont ici approximatifs en vertu du tempérament, octave exceptée). Le papier sautera violemment pour l'octave, et vibrera fortement pour la quinte ; il se déplacera encore très nettement pour la tierce et plus faiblement, mais visiblement, pour la septième (le plus faux des harmoniques par rapport au tempérament); pour la neuvième, le mouvement est tout juste esquissé, bien qu'on puisse encore le constater ; il cesse complètement au-delà.

Outre qu'elle prouve l'existence de la « zone de tolérance », cette expérience est précieuse en ce qu'elle offre une image fidèle et objectivement contrôlable du pouvoir de perception des consonances naturelles, avec leur dégressivité et aussi leurs limites.

(2) Prenons l'exemple de la **doristi hellénique** (mode de mi descendant). Les reports de quintes pythagoriciens ont établi la structure du diatonique, à peu de chose près semblable au nôtre ; mais déjà la tonique inférieure, ou **hypate,** fait sentir sa suprématie : le degré supérieur ou **parhypate,** est attiré par elle : le demi-ton tend vers le quart de ton. Les degrés forts, intangibles, restent tels que les exige la loi des quintes : **hypate mi, mèse la, paramèse si, nète mi aigu,** déterminant la structure des tétracordes. Que l'attirance de ces degrés forts vers les degrés faibles se renforce, toujours dans le sens descendant de la gamme, le degré suivant à son tour sera déplacé : c'est le chromatique MI. do dièse. do bécarre (bas) SI, LA, fa dièse, fa bécarre (bas) MI ; que l'aimantation se renforce encore, nous

Dès lors, que devient la théorie dodécaphonique de l'*égalité des demi-tons prise pour mesure élémentaire* ? N'est-elle pas en *contradiction avec l'expérience* millénaire (1) et ceci n'explique-t-il pas déjà le refus instinctif de tant d'auditoires devant l'application d'un langage qui tire ses données fondamentales d'un postulat déjà faussé au départ ?



Si nous en venons à la musique polyphonique, une question préalable peut et doit être posée. Dans quelle mesure la notion de consonance est-elle indispensable à la simultanéité des sons ?

Le fait historique est que, avant d'aborder l'extension progressive de la notion de consonance, toute polyphonie primitive s'est d'abord basée sur la simultanéité de diverses successions mélodiques. Dans l'article reproduit dans ce même numéro, Schoenberg a analysé les raisons de ce phénomène avec une lucidité d'autant plus surprenante qu'elle se trouve en opposition avec ses propres théories (2).

L'analyse des chants primitifs à plusieurs voix peut être ici un précieux auxiliaire à la compréhension de l'instinct polyphonique. Que l'on veuille bien étudier de ce point de vue les remarquables enregistrements de polyphonies instinctives, principalement nègres et malgaches, réunies à Paris au Musée de l'Homme; on constatera l'identité absolue de leur processus avec ce que nous révèle l'étude des premiers textes écrits de notre propre polyphonie, déchants ou organa du IX[me] au XI[me] siècle. Dès qu'une rapidité suffisante de débit donne la primauté à l'instinct mélodique horizontal, chaque ligne se développe individuellement, sans

---

aurons l'enharmonique : MI. do bécarre. do bémol (¼ de ton). SI, LA, fa bécarre, fa bémol (¼ de ton). MI. Le « néo-chromatique » résulte d'une attraction divergente, mais de même nature : MI. ré dièse. | do bécarre. SI, | LA, sol dièse, | fa bécarre. MI.

De même, notre mineur classique : le pentacorde reste fixe : LA, si, do, ré, MI, mais le tétracorde subit des attractions mélodiques de même ordre : MI, fa bécarre. | sol dièse, LA en mineur harmonique (analogie du majeur), MI, | fa dièse, sol dièse, LA en mélodique ascendant, LA. | sol bécarre, fa bécarre, MI en mélodique descendant. Il ne s'agit donc pas de nouveaux reports de quinte comme ceux que donnerait la continuation de cycle de quintes au delà du **si** dans le sens des dièses et du **fa** dans le sens des bémols.

(1) On objectera que le dodécaphonisme semble ici rejoindre une des réformes d'Aristoxène, établissant le **diesis**, plus petit intervalle employé (¼de ton environ) comme base de mesure élémentaire opposée à la **catapycnosis**, subdivision des plus grands intervalles. Mais Aristoxène recherche ici un mode pratique de calcul, non une théorie harmonique (c. LALOY, **Aristoxène**, pp. 111, sqq.).

(2) Relisons ce passage : « Une ligne mélodique, une voix, même une mélodie dérivent des émanations horizontales des relations tonales. D'une manière analogue, un accord est le résultat d'une émanation en sens vertical. Les sons dissonants de la mélodie, c'est-à-dire ceux qui ont un rapport plus lointain avec le centre occasionnel, sont cause de la difficulté de compréhension de la pièce. D'une façon analogue, tels sons ou telles dissonances d'une parenté trop lointaine entre eux, sont un obstacle pour la facilité de compréhension.

La principale différence consiste en ce que l'harmonie demande une analyse plus rapide car les sons apparaissent simultanément, tandis que dans une ligne mélodique, il faut plus de temps pour réaliser la synthèse, car les sons apparaissent successivement, et à cause de cela s'accommodent entre eux avec une plus grande facilité pour notre intelligence ».

souci du détail harmonique des rencontres verticales; l'instinct de consonance se contente alors - mais il l'exige formellement - du repos consonant sur les repères rythmiques ou structurels importants : fin de phrase, début de phrase, points d'appui internes. Ce que sont ces consonances, nous l'examinerons tout à l'heure.

Par contre, *dès que le mouvement se ralentit, dès que* l'esprit à le temps matériel de réaliser l'analyse instinctive du bloc total né de la rencontre des sons, *l'instinct vertical de consonance reprend la primauté* et exige une consonance plus rigoureuse, que le perfectionnement de l'exigence d'oreille amènera bientôt à se manifester presque à chaque note. Du reste, ne vérifions-nous pas nous-mêmes ce phénomène dans la musique contemporaine dissonante, dont, à l'audition, les allegros s'accommodent bien mieux que les mouvements lents d'une perception purement contrapunctique, tandis qu'un mouvement lent paraît insupportable lorsque nous avons peine à y exercer notre instinct de l'analyse harmonique ?(1) Il semble donc bien qu'ici encore il s'agisse d'une loi physiologique, à laquelle le compositeur n'est pas libre de se soustraire.

Reste à déterminer ce que nous appelons consonance. Qu'à chaque pas en avant dans la découverte de nouveaux rapports sonores, des esprits paresseux aient refusé d'élargir leur compréhension basée sur des usages anciens, cela ne prouve nullement que toute agrégation de sons, quelle qu'elle soit, doive un jour être accueillie comme l'ont été les anciennes. Cela prouve seulement que la notion de consonance est en continuelle évolution, tels auditeurs, musiciens ou non, refusant d'admettre telles agrégations que d'autres considèrent déjà comme consonances. Peut-on, dans cette évolution, découvrir un fil conducteur ? Nous l'avons tenté dans notre *Traité historique d'Analyse musicale* (2), et, sans pouvoir ici reproduire les nombreux exemples qui étayent nos conclusions, nous indiquerons sommairement l'essentiel de celles-ci.

Depuis l'origine de notre polyphonie jusqu'à la musique de Schoenberg exclue, nous retrouvons ce fait que, progressivement, a été admise comme *consonance de base* l'accord formé par l'*addition progressive d'un harmonique nouveau à la somme de ceux déjà admis précédemment.* A l'époque primitive, l'unisson est seul envisagé; puis, chez les Grecs, l'octave, tandis que la quinte se fraie passage; au Moyen Age, la quinte est consonance parfaite, la tierce majeure s'insinue peu à peu

---

(1) De là ce fait souvent constaté que des pièces comme le **Sacre du Printemps, Pacific 231,** l'**Allegro Barbaro** de Bartok, etc., ne rencontrent aucune résistance de la part d'un public neuf, malgré la complexité harmonique de leur langage et leur rudesse dissonante. Mais si l'on cite souvent de telles expériences, on néglige de remarquer qu'elles portent précisément sur des œuvres dont le caractère rythmique est suffisamment fort pour faire passer au second plan toute exigence de compréhension harmonique instinctive. Au contraire, cette absence d'attention harmonique joue ici en quelque sorte un rôle d'adjuvant en laissant l'attention se concentrer exclusivement sur l'aspect rythmique et dynamique. Dans certaines œuvres d'Honegger ou de Ravel « seconde manière », la complexité harmonique est également oubliée à la faveur de l'élément mélodique. Milhaud joue bien souvent de ce genre de « tolérance »...

Une remarque similaire s'impose en ce qui concerne les **timbres** : une œuvre d'orchestre, mettant en jeu par l'orchestration un coloris intense de sonorités, pourra parvenir à capter l'intérêt par cet aspect extérieur, même si l'instinct harmonique reste insatisfait. C'est pourquoi, et toutes choses égales d'ailleurs, nous constatons une plus grande difficulté d'assimilation de la musique de chambre moderne par rapport à la musique d'orchestre.

(2) A. Leduc, éditeur.

en consonance transitoire; au XVIme siècle, elle s'installe définitivement dans l'accord parfait, tandis que la septième mineure prépare son entrée, à la fin du siècle. Au XVIIme siècle, l'accord de 7me naturel, provisoirement en fonction exclusive de dominante, est définitivement accepté, et la 9me prépare à son tour; elle entre en scène subrepticement chez Mozart, plus franchement chez Beethoven et Weber, s'installe chez Wagner et Debussy; ce dernier déjà prévoit la 11me augmentée, que Ravel accepte et que Messiaen adopte sans réserve. La pseudo-loi des tierces superposées, que l'on se transmet sans examen depuis Rameau, est une *illusion due à une coïncidence fortuite* qui n'existait pas avant la tierce et disparaît au-delà de la 11me; elle a entraîné la majorité des musiciens vers de fausses analyses et des conclusions fallacieuses. Mais cette conquête continue des harmoniques directs peut-elle se poursuivre ? N'a-t-elle pas *déjà dépassé le stade des résonances directement perceptibles* (1), et à ce titre n'exige-t-elle pas de l'auditeur un affinement d'oreille qui restera toujours le fait de musiciens évolués et entraînés ? Nous rejoignons ici la première partie de cet exposé, celui du problème social de la musique, du rapport entre compositeur et auditeur, et nous ne nous permettrons pas de conclure. Encore était-il nécessaire de poser le problème.

Bien sûr, cette constatation de base ne suffit pas à rendre compte de la totalité des faits rencontrés. A côté des *consonances de base naturelles,* dont nous avons parlé, se développent simultanément des *consonances analogiques* et artificielles, puis des consonances acquises par *consolidation des notes étrangères,* puis l'extension croissante de la zone d'influence de celles-ci, et d'autres phénomènes encore. Mais ce qui nous semble le point essentiel, est que *cette évolution du sens de la consonance n'abandonne nullement le sentiment même de la consonance,* ou si l'on préfère, la nécessité plus ou moins espacée de la *perception harmonique globale et identifiable d'un ensemble de sons entendu verticalement,* quelle que soit par ailleurs la justification horizontale de chaque son composant. Ce qui a varié, c'est le *contenu interne de ce bloc harmonique identifiable,* et cela seulement. Qu'un compositeur ou un musicien entraîné parvienne à dégager son oreille de telles nécessités, au point d'admettre, comme le veut Schoenberg, l'« émancipation des dissonances » considérées comme égales aux consonances, cela est parfaitement possible, et de nombreux exemples actuels le prouvent. Mais il faut souligner qu'il s'agit là tantôt d'un effort d'abstraction qui exige un entraînement à peu près impossible à demander à un auditoire normal, tantôt au contraire d'une déficience de l'instinct harmonique qu'il semble difficile de considérer comme un progrès.

On peut donc ainsi DIVISER EN DEUX GRANDS COURANTS LA MUSIQUE CONTEMPORAINE (Naturellement j'entends par contemporaine la musique qui recherche un style pour son époque, et non celle qui prolonge les procédés du XIXme siècle). CE QU'UN AUDITEUR ATTARDÉ Y PERCEVRAIT UNIFORMÉMENT COMME DISSONANCES Y PROCÈDE DE DEUX CONCEPTIONS EXACTEMENT OPPOSÉES. Le point de bifurcation remonte d'ailleurs assez loin, sans doute à la descendance wagnérienne.

Pour les uns, qui ont connu successivement la réaction débussyste, puis strawinskiste, il s'agit d'une *extension de la consonance* menée sans doute à ses der-

---

(1) Cf. note (1) de la page 207.

nières limites perceptibles, où certains auditeurs non évolués auront peine à recomposer d'instinct l'analyse sentie par l'auteur, mais dont l'accoutumance ou un effort dans ce sens livrera la clef comme cela s'est toujours produit dans le passé. Du reste cette extension *s'ajoute* aux possibilités du langage traditionnel, elle ne les efface en rien.

Pour les autres, le changement d'orientation, d'un ordre différent, a suivi directement la descendance fidèle de l'homme de Bayreuth : les premiers essais atonaux de Schoenberg sont contemporains des premiers éclats de Strawinsky et ni Schoenberg ni Webern n'ont valablement connu Debussy; Schoenberg vient directement après Brahms et Mahler. Seul Alban Berg, si l'on en croit des mélodies de jeunesse ou l'influence de structure exercée par *Pelléas* sur *Wozzeck*, semble avoir subi quelque temps l'emprise de Claude de France, et c'est peut-être à ce fait que son œuvre doit, avec une plus grande souplesse en face des théories de son maître, une indéniable humanité qui la rend moins imperméable à nos esprits latins. Pour ceux qui procèdent d'une telle filiation, la position est toute différente des précédents : il n'y a plus extension, mais tentative de négation; *ce n'est pas par le perfectionnement du sens harmonique, mais par son effacement que l'auditeur retrouvera la pensée de l'auteur.* Nous avons peine à penser, comme on nous le dit parfois, que cette direction-là soit la suite logique de l'évolution antérieure. C'est, malgré les vigoureuses dénégations que nous ne cessons de lire, mais que n'a encore étayées, à notre sens, aucune preuve décisive, une attitude de rupture avec les réflexes séculaires de notre passé musical, et s'il ne nous appartient pas de juger de sa validité en fonction de l'avenir, il est nécessaire de dissiper une équivoque que l'on voit trop souvent entretenue.



Ainsi, contrairement à la terminologie en cours, l'atonalité n'est que l'un des aspects de la réforme schoenbergienne. Elle n'est pas le plus important et elle ne lui est pas propre. Il y a une *atonalité consonante :* par exemple au XVIme siècle chez un Claude Le Jeune ou dans le chromatisme d'un Lassus. Il y a une *atonalité harmonique* qui n'a rien à voir avec celle de Schoenberg : qui pourrait dire, à partir de la troisième mesure, dans quel ton est le prélude du troisième acte de Parsifal ? Et cependant, chaque note y est justifiable de la plus stricte analyse harmonique(1).

Bien plus important est le caractère *anti-harmonique,* ou si l'on veut, *a-harmonique* de cette écriture musicale. Il serait plus exact, sans donner a priori à ces mots aucun caractère péjoratif, de la dénommer ainsi.

Car l'école dite « atonale » dépasse de beaucoup la notion d'atonalité. Celle-ci n'est qu'une conséquence du fait autrement sérieux qu'elle *renonce volontairement aux attirances de sons déduites des lois de la consonance*, pour y substituer d'autres principes de composition et d'appréciation. Or ces lois sont physiques,

---

(1) Nous nous excusons de reprendre ici, parfois mot pour mot, des idées déjà exprimées (V.M. de février 1952).

objectives : *on peut les utiliser ou non, on ne peut faire qu'elles n'existent pas*

Car, si les principes de la consonance sont des *lois*, la tonalité classique n'a jamais été qu'un ensemble de *règles*. Son long succès vient de ce qu'elle constitue un ensemble cohérent où toutes les lois sont respectées. Mais d'autres procédés d'utilisation des mêmes lois générales ont été employés avant elle, ou le sont d'ailleurs en d'autres musiques; d'autres peut-être viendront après elle. Même l'étude des dérivés de la résonance n'a pas encore livré tous ses secrets. Le phénomène des « sons différentiels » dont parle Hindemith, par exemple, reste encore quasi-inexploité.

Mais ce qui semble une loi plus qu'une règle, ce que tous les langages sans exception ont déployé leur énergie à conquérir, c'est la nécessité d'une mise en ordre hiérarchisée, d'une polarisation constante des sons employés. Hors même de la tonalité, le principe de la note-pivot tel que l'emploie Strawinsky dans le *Sacre* ou Alban Berg dans une scène de *Wozzeck* peut encore, jusqu'à un certain point, y suppléer. La seule réglementation de la succession d'un ordre de sons non hiérarchisée, comme le voudrait le principe de la « série » dodécaphonique y parviendra-t-elle ? Qu'il nous soit permis d'en douter.

Pas plus que la tonalité classique, l'atonalité nouvelle ne s'annexe le domaine des *lois*. Elle substitue des *règles* à d'autres, en refusant volontairement de s'appuyer sur les mêmes *lois* que les précédentes. A-t-elle raison, a-t-elle-tort ? On se refusera ici à en décider. Il est légitime et louable de tout expérimenter. Mais présenter comme faits acquis que les « règles » mises à l'essai remplacent désormais des « données périmées » sous la menace du « chantage au pompiérisme », c'est entretenir la confusion des règles et des lois, c'est un véritable abus de confiance.

L'examen de ces problèmes est trop sérieux pour se dérouler valablement sous un signe aussi mesquin. La musique contemporaine a devant elle d'immenses possibilités. Elle les utilisera d'autant mieux qu'elle saura faire le point dans l'expérience du passé. Répéter ce qui s'est fait n'est que conservatisme stérile. Mais ce n'est pas en vain que quinze siècles d'histoire musicale ont travaillé sans relâche. La crise tragique que rencontre en tous milieux l'audience de la musique de notre temps, et qui menace celle de l'avenir est un avertissement qu'elle n'a pas le droit de négliger. Accuser la paresse de l'auditeur est elle-même une solution de paresse, qui ne peut qu'aggraver la mésentente. Le public, certes, n'est pas toujours irréprochable. Mais les compositeurs n'ont-ils pas, eux aussi le devoir d'un sérieux examen de conscience ?

Jacques CHAILLEY.

Corollaire du problème côté compositeur :

L'Attitude des Jeunes Compositeurs devant la Musique Contemporaine.

(impressions des cours internationaux de Darmstadt)

Antoine Goléa

LES cours internationaux de musique contemporaine de Darmstadt, qui se tiennent chaque été sous la direction de Wolfgang Steinecke, et ce depuis 1946, constituent, de douze et douze mois, une occasion probablement unique au monde de « prendre le pouls » de cette grande dame capricieuse, multiple, fantasque, inattendue dans chacune de ses manifestations, que semble être la musique de notre temps. Ici s'assemblent en effet, tous les ans à peu près, sous les signes du Cancer et du Lion, maîtres et élèves des quatre coins du globe, les uns pour enseigner leurs méthode et principes, les autres pour soumettre leurs rêves et travaux. Chaque année, les professeurs de composition changent, ce dont il faut louer l'esprit essentiellement objectif de l'organisateur, et chaque année les deux grandes tendances qui se disputent l'honneur d'être, chacune pour son compte, l'incarnation la plus valable de la musique qui se fait sous nos yeux, se trouvent être représentées à Darmstadt par tels de leurs ténors les plus illustres.

Cette année, ces professeurs de composition s'appelaient Hanns Jelinek et Olivier Messiaen. Le premier s'intitule lui-même « dodécaphoniste viennois » et prétend s'inscrire dans la descendance directe de la « sainte trinité » Schoenberg-Berg-Webern. La vérité, c'est qu'il représente à la fois bien moins et bien plus que cela, c'est-à-dire un essai très curieux de consolidation dans le domaine le plus révolutionnaire qui soit, celui précisément de l'écriture dodécaphonique. Son opus 15, intitulé « L'Œuvre Dodécaphonique ». comportant toute une série de pièces de longueur et de difficulté croissante, d'abord pour le piano, puis pour plusieurs instruments, à vent ou à cordes, réunis dans des formations diverses de musique de chambre, est entièrement bâti sur une même « série de douze sons » et se présente sous un double aspect extrêmement caractéristique : tout d'abord, le matériel lui-même y apparaît en quelque sorte assagi, domestiqué, susceptible d'engendrer, malgré la stricte observance des règles fondamentales, des relations qu'aucune oreille non prévenue ne prendrait plus pour des relations dodécaphoniques, tellement leur sonorité est souvent « consonante », allant jusqu'à l'emploi d'accords qui ressemblent à des accords toniques comme les gouttes d'eau se ressemblent entre elles; d'autre part, la technique de composition s'y limite strictement au maniement de ce matériel sonore, le domaine du rythme, du timbre, des attaques et des intensités demeurant strictement lié à celui de la tradition la plus vénérable. Je veux dire par là que n'importe laquelle des pièces de cette « œuvre dodécaphonique », pourrait, si elle était composée selon des lois tonales, être signée, la valeur de l'inspiration n'entrant pas ici en cause, Schubert, par exemple.

Olivier Messiaen se place directement aux antipodes de cette façon de concevoir la musique. Dans le programme des cours, il a d'ailleurs publié un court manifeste qu'il vaut la peine de citer ici : « La musique - dans le sens harmonique du terme - a maintenant atteint son plafond. Ce plafond, ce ne sont plus les musiciens du XXme siècle qui le crèveront. Il faut attendre 200 ou 300 ans au moins pour un renouveau dans ce sens. Par contre, les autres éléments de la musique, et spécialement les éléments du rythme si longtemps oubliés : la durée, le timbre, l'attaque, l'intensité sont, de nos jours, remis à l'honneur. Si je suis en grande partie coupable de cet état de choses, il faut rendre hommage aux prophètes qui ont ouvert la voie - voie qui va de Varèse à Boulez en passant par Webern, Jolivet, John Cage et moi-même. La musique « concrète » s'inscrit tout naturellement dans cet ordre de recherches en lui fournissant des matériaux ».

On voit quelle direction ont pu prendre les cours et démonstrations de Messiaen à Darmstadt, où la présence de Boulez lui-même est venue par ailleurs apporter à ces tendances une consécration qui n'a pas manqué de susciter des réactions contradictoires et passionnées. J'ai suivi les cours de Messiaen d'aussi près que possible, étant donné que j'ai eu le redoutable honneur de les traduire en allemand, leçon par leçon et presque phrase par phrase, au fur et à mesure de leur déroulement. Je n'oublierai pas de sitôt les premières réactions des élèves, tous jeunes compositeurs qui, pour la plupart se trouvaient être mis pour la première fois en contact avec la rythmique de Messiaen. L'incompréhension, le scepticisme, voire une hostilité déclarée se manifestèrent aux premières leçons, et si la partie fut finalement gagnée, ce ne fut que petit à petit, et très difficilement. Il fallut que Messiaen, après l'analyse rythmique magistrale qu'il donna du « Sacre du Printemps », en vînt à analyser certaines de ses propres œuvres, pour qu'une sorte de lumière se fît dans l'esprit des auditeurs. Le dernier cours s'acheva dans l'enthousiasme et je suis certain que l'influence de Messiaen se fera sentir, dans un proche avenir, dans les travaux et les essais des plus doués parmi ses auditeurs.

N'empêche que les réactions publiques occasionnées par l'audition, en concert, d'œuvres comme la « Deuxième Sonate » pour piano de Pierre Boulez d'une part, les « Vingt Regards sur l'Enfant Jésus » de Messiaen d'autre part ont montré le désarroi profond dans lequel se débat la jeunesse musicale de notre temps. C'est Yvonne Loriod qui joua les deux œuvres, et je n'ai pas besoin de dire que le succès personnel de cette pianiste et interprète extraordinaire fut des plus vifs. N'empêche que l'auditoire qui devait faire un succès unanime au dodécaphonisme domestiqué par Jelinek, accueillit les deux œuvres françaises citées avec des protestations parfois très violentes, et parfaitement contradictoires dans leur essence. Le super-dodécaphonisme de Boulez, admirablement logique par l'extension, au domaine du rythme, de la technique sérielle, abasourdit autant les auditeurs que l'emploi, par Messiaen, aux côtés de modes et de rythmes grecs, hindous ou d'invention personnelle, d'accords parfaits de fa dièse majeur, que Messiaen intègre d'ailleurs, par l'analyse, dans son système modal, mais qui parurent aux auditeurs comme autant de lèse-majesté aux agrégations sonores inventées par Schoenberg. Les torrents de passion et de lave que déverse par ailleurs la Sonate de Boulez, ces variations en flèche et en fusée qui, pour ma part, dans le final surtout, me firent irrésistiblement penser à Schumann, à ses soubresauts, à sa respiration brève et emportée, à ses hoquets poignants et toujours à nouveau

brisés firent autant hurler les témoins de Darmstadt que les douceurs séraphiques de Messiaen dans une pièce comme « Le baiser de l'Enfant-Jésus », que certains critiques allèrent jusqu'à assimiler à de la « musique douce pour restaurant de nuit ». Toutes ces réactions, que la technique ou l'inspiration musicale elle-même fût en cause, prouvaient l'incapacité de se défaire de certains canons choisis une fois pour toutes, d'accepter et tout simplement d'entendre une musique autre que celles des épigones de Schoenberg, aussi dangereux aujourd'hui que les épigones de Wagner il y a soixante ans, les épigones de Debussy il y a trente ans. Qu'on se manifeste en-deça ou au-delà de cette ligne choisie par simple besoin de sécurité, qu'on pousse le dodécaphonisme dans ses dernières conséquences, comme Boulez, qu'on élève des monuments sonores fondés sur la richesse des modes, comme Messiaen, qu'on explore sans cesse plus avant le domaine du rythme, des timbres, des intensités, comme Messiaen et Boulez font aujourd'hui de concert, en même temps qu'un Jolivet aussi, et le compte est bon : on fait une musique « indigne d'être présentée à un public sensé ». Le désarroi des jeunes compositeurs réunis à Darmstadt, ce n'est, en réalité, rien de nouveau : c'est le refus d'aller de l'avant, de détruire ses œillères, de renverser les dogmes, qui a de toujours caractérisé l'attitude des générations successives devant la musique nouvelle. Que ces dogmes soient aujourd'hui dodécaphoniques et viennois ne change rien à leur qualité de dogmes; et qui dit dogme, en matière artistique, dit immobilité, dit stérilité, dit mort.

Antoine GOLEA.

Un aspect particulier du problème :

L'Auditeur de Musique à l'Église

Norbert Dufourcq

NOUS avons conscience de soulever ici un problème qui touche aux domaines de la foi, de la théologie, de la liturgie, de la musique. Est-ce raison suffisante pour l'ignorer ?

Les notes qui suivent n'ont d'autre dessein que de poser la question. L'auteur souhaite qu'elles soient le point de départ d'une enquête auprès du clergé, auprès du grand public, enquête qui permettrait de jeter la lumière sur un sujet qui porte à controverse.

Nul n'ignore que la liturgie de l'Eglise catholique romaine fait une ample place à la musique : vocale surtout depuis les premiers siècles de notre ère, mi-vocale mi-instrumentale depuis la grande renaissance du XVIIme siècle. En présence de cette prière chantée ou paraphrasée, quel peut-être le comportement de l'auditeur ?

Deux cas se présentent : l'auditeur n'appartient pas de cœur à l'église qu'il fréquente; l'auditeur, en tant que fidèle, participe au culte.

Dans le premier cas, l'auditeur écoute par curiosité ou par amour de l'art. Par curiosité ? De quels chants s'accompagnent les offices du culte; à quel genre de musique est-il fait appel ? Monodique ou polyphonique ? *A cappella* ou accompagnée ? En langue vulgaire ou en langue latine ? Une musique vocale, une musique instrumentale ? A quels moments du culte intervient-elle ? Existe-t-il un rapport étroit entre l'économie des chants exécutés et le développement du Saint Sacrifice à l'autel ? Y a-t-il dialogue entre les chanteurs et l'orgue ? Entre ces deux foyers, faut-il établir une entente, un contraste ? Le caractère de la musique varie-t-il avec celui de la fête de l'Office ? Autant de points d'interrogation que l'« infidèle » est en droit de se poser, celui qui reste en marge de l'action et que guide un simple réflexe inquisiteur. En revanche, l'artiste épris d'émotions douces ou violentes, l'artiste soucieux de beauté pure, d'équilibre et de concordance entre les différentes disciplines qui participent au déroulement d'une cérémonie, sera sensible aux « présences » successives de la musique, à sa portée, à son opportunité, à sa qualité. Sans savoir le pourquoi des choses, il les goûtera en raffiné, il en appréciera les interventions, et saura mêler, pour la joie de l'esprit, les beautés visuelles que lui offre un édifice, avec les trésors d'humanité que lui révéleront les musiques dont celui-ci résonne parfois.

Est-il besoin de faire remarquer qu'une église de pierre amplifie toujours

et améliore plutôt la musique (1)? Les auditions d'orgue dans une salle de concert ne présentent que rarement l'intérêt qu'elles offrent en une église. Pourquoi ? Ici joue la loi du cadre, de l'ambiance, celle aussi de la situation de l'instrument, foyer sonore placé, en règle générale, en haut de la maîtresse nef, et qui projette en celle-ci ses multiples rayons : principes d'acoustique dont ne sauraient se prévaloir nos meilleures salles de concert.

L'auditeur vient-il à participer au culte ? Alors l'horizon change, s'éclaircit... ou s'assombrit.

Autant d'individus, autant de « cas ». Ceux-ci pourtant doivent être rapportés à quelques-uns.

Il y a l'auditeur fervent, qui vit sa foi et qui, sans être anti-musicien, ne répond aucunement aux appels de la musique. *Euterpe* passe à l'église sans qu'il y porte attention : une coutume comme une autre et qui demeure en marge de ses préoccupations.

Il y a le même fidèle, aussi fervent, mais que la musique irrite et qui souhaite le silence (soit dit entre parenthèses, celui-ci se prive des joies que pourrait lui offrir une liturgie habilement commentée). Tout ensemble vocal, toute page instrumentale lui interdisent le recueillement.

Il y a l'auditeur fervent, mais amateur de musique, qui s'irrite pourtant - et par raison pure - à toute audition d'une œuvre. La musique le distrait et l'enlève à ses oraisons.

Non loin de lui le fidèle recueilli et qui répond aux appels de la musique. Celle-ci vient l'aider en sa prière et l'engage à participer avec plus d'intensité au Saint-Sacrifice. Il se plaît à suivre de plus près les textes chantés ou à pénétrer la pensée d'un organiste qui paraphrase la mélodie grégorienne. La musique lui est un adjuvant. Sa religion ne saurait s'en priver.

En revanche, voici le fidèle qui est musicien, mais dont la ferveur s'est attiédie avec les années. La musique lui est un lien qui le retient encore à l'office, la musique lui sert de stimulant et l'engage encore parfois à « prendre part ».

Le cas se peut aussi rencontrer de l'auditeur qui reçoit la musique avec complaisance, qui en sait profiter, mais qui souhaite, de temps à autre, au cours de l'office, ces « plages » de silence qui seront propices au recueillement.

Ici intervient la question si discutée des messes basses avec orgue. Aucun lecteur n'ignore qu'une habitude prévaut en France depuis une centaine d'années (?) : celle des « messes de onze heures » du dimanche, dites « en musique ». Habitude à maintenir ou à condamner ? Une enquête est ouverte sur ce sujet en une revue spécialement consacrée à l'orgue (2) Résumons les données du problème : la messe de onze heures doit-elle être tenue pour une messe-concert ? Sans doute, l'infidèle-artiste en profite. Mais le croyant qui vient suivre sa messe ? Peut-on forcer les assistants à subir trois quarts d'heure d'orgue, à la messe qu'ils avaient choisie pour son heure pratique en fin de matinée ? Faut-il accepter qu'un organiste s'y fasse entendre, ainsi qu'en une salle de concert, sans jamais *adapter* son « récital » à la fête du jour, ou même aux... « épisodes » différents du Saint Sacri-

---

(1) A moins d'une superficie trop large de la maîtresse nef et d'une hauteur de voûtes exagérée. Ne pas croire que toutes les coupoles soient irrémédiablement néfastes à la musique.
(2) Voir **L'Orgue**, N[os] 61, 62, 63.

fice ? L'orgue peut-il, en revanche, attirer des fidèles à l'Eglise du Christ ? L'instrument est-il susceptible de toucher les incroyants ? Pour les croyants, l'orgue est-il un élément de recueillement, d'élévation, d'enrichissement de la vie intérieure ? L'organiste doit-il se borner à paraphraser des textes grégoriens - les textes du jour -, s'interdisant toute musique extra-liturgique ? Autant de questions afférentes à l'objet de cet article et qui n'ont pas encore trouvé de réponses donnant satisfaction à tous les auditeurs.



Une fois déterminés les différents types d'auditeurs de musique sacrée, voici qu'intervient toute une série de nuances qui éclairent le problème de jours nouveaux. Il y a, nous direz-vous, la bonne et la mauvaise musique : il y a le chant grégorien - bien ou mal chanté -, la polyphonie - ânonnée ou idéalisée -, mais il y a le motet « Saint-Sulpice », trivial et sirupeux, le cantique vulgaire et grotesque. A l'orgue, voici les chorals de Bach, les antiennes paraphrasées de Tournemire. Mais voici non loin ces centaines de recueils vides de pensée, de musique, et pleins de prétention. Il y a d'une part la musique interprétée à l'église, et d'autre part la musique religieuse. De cette dernière, vouloir donner ici une définition nous entraînerait trop loin et nous commanderait de sortir du sujet. L'auditeur n'ignore point que le problème de l'interprétation entre à chaque instant en ligne de compte, et que derrière celle-ci, les questions financières projettent, hélas, leur ombre...

Norbert DUFOURCQ.